



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2010

**Márcia Liliana Seabra
Neves**

**Da francofilia no imaginário presencista: da *NRF* à
*presença***



**Márcia Liliana Seabra
Neves**

**Da francofilia no imaginário presencista: da *NRF* à
*presença***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Cultura, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Otilia Pires Martins, Professora Associada com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e a co-orientação do Professor Doutor Paulo Alexandre Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

o júri

presidente

Reitor da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro.

Prof.^a Doutora Otília da Conceição Pires Martins, Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro. (Orientadora)

Prof. Doutor Nuno Manuel Gonçalves Júdice Glória, Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Prof.^a Doutora Ana Paiva Morais, Professora Associada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Prof.^a Doutora Maria Helena Jacinto Santana, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro. (Co-Orientador)

Eng^o Eugénio de Almeida Lisboa, Professor Catedrático Visitante da Universidade de Aveiro.

agradecimentos

Gostaria de manifestar a minha profunda gratidão a todos aqueles que me acompanharam durante esta longa e por vezes íngreme caminhada, convertendo-a num percurso exequível, graças aos seus judiciosos conselhos, críticas, sugestões, ou simplesmente convívio, amizade e generosidade. É, pois, com um infinito reconhecimento que agradeço, muito em particular,

- à Professora Doutora Otília Pires Martins e ao Professor Doutor Paulo Alexandre Pereira, que aceitaram a orientação e co-orientação da presente tese e que partilharam o seu saber e experiência com generosa disponibilidade: os seus conselhos, as suas palavras de incentivo e o apoio incondicional com que me acompanharam ao longo deste percurso de aprendizagem foram decisivos para a concretização deste projecto – a ambos agradeço o voto de confiança que em mim depositaram, na expectativa de não o ter defraudado;
- ao Professor Doutor Eugénio Lisboa, pelas preciosas informações com que me elucidou ao longo de algumas conversas, pelo material que generosamente me facultou e, sobretudo, por ter sido o grande inspirador deste trabalho;
- a Alain Rivière e sua esposa, pela simpatia com que me receberam em Bourges (no colóquio internacional *La Nouvelle Revue Française: naissance d'un mythe* e na exposição sobre Jacques Rivière) e pelo valiosíssimo material bibliográfico que me forneceram;
- à Fundação para a Ciência e Tecnologia, pela concessão da bolsa que permitiu a realização deste trabalho; à Universidade de Aveiro e, em especial, ao Departamento de Línguas e Culturas pelos meios que colocou ao meu dispor; aos Serviços de Documentação e à Biblioteca da UA, que se tornou, ao longo destes quatro anos, a minha segunda casa, e, em particular, às funcionárias Anabela Teles, Paula Teixeira, Susana Dias e Sandra Lima pelo caloroso e eficaz auxílio que invariavelmente me prestaram;
- aos meus pais, por terem feito de mim aquilo que hoje sou; ao Jorge, por iluminar os meus dias e fazer com que todo o esforço valha a pena.

palavras-chave

Nouvelle Revue Française, *presença*, francofilia, mediação, relações culturais e literárias luso-francesas, arte, crítica, cosmopolitismo.

resumo

O objecto de estudo deste trabalho centra-se em torno de duas grandes revistas literárias que marcaram o século XX, em França e em Portugal: *La Nouvelle Revue Française* (*NRF*) e a *presença*. O primeiro verdadeiro número da *NRF* surgiu em 1909 e, progressivamente, esta revista cosmopolita, anti doutrinária e defensora da independência intelectual do artista impôs-se nas letras francesas como um movimento, um espírito e uma geração de referência. Posteriormente, em pleno período dos “*années folles*”, surgiu em Portugal a revista *presença*, que, mais do que uma publicação literária de longa duração (1927-1940), se destacou, na cultura literária portuguesa do século XX, como a afirmação de uma geração revolucionária que propugnou a arte pura e a liberdade do artista.

Após uma reflexão sobre as grandes coordenadas que conduziram à construção de um espírito *NRF* e à instituição do mito em torno dessa revista, ocupámo-nos da *presença*-revista, mas também, e sobretudo, da *presença*-geração em busca de um espaço próprio para a edificação do seu projecto estético-literário. Tentámos, numa terceira etapa deste trabalho, destacar distintas vertentes da francofilia na geração da *presença*, demonstrando, por um lado, a inspiração tutelar do espírito *NRF* e da literatura francesa sobre os *presencistas* e, por outro lado, o posicionamento destes últimos face à cultura e literatura francesas.

keywords

Nouvelle Revue Française, *presença*, Francophile influence, mediation, Luso-French cultural and literary relations, art, criticism, cosmopolitanism.

abstract

The scope of this dissertation encompasses two major literary reviews, both having played a crucial role in respectively 20th century France and Portugal: *La Nouvelle Revue Française (NRF)* and *presença*. The first issue of *NRF* was published in 1909 and, progressively, this cosmopolitan publication, displaying open hostility to doctrine and advocating the artist's intellectual independence, has reached an outstanding position in the French cultural scene, standing simultaneously for a movement, a spirit and an emblematic generation. Later on, when Europe was already being swept by the "années folles", the Portuguese review *presença* appeared. More than a merely long-lasting literary review (1927-1940), *presença* has been hailed, in the context of the Portuguese 20th century culture, as the statement of a revolutionary generation striving for pure art and the artist's freedom. After having outlined the main features shaping the *NRF* spirit and characterized the myth subsequently epitomised by the publication, we have focused on *presença*, both as a review and as a generation in search for its own space of aesthetic and literary affirmation. We have sought, in the third section of the dissertation, to highlight the Francophile matrix of the *presença* generation, by giving evidence of the paradigmatic influence which the *NRF* spirit exerted upon its members, as well as of their stance regarding French culture and literature.

mots-clef

Nouvelle Revue Française, *presença*, francophilie, médiation, relations culturelles et littéraires luso-françaises, art, critique, cosmopolitisme.

résumé

L'essence de cette étude repose sur deux grandes revues littéraires qui devaient marquer le XX^{ème} siècle, en France et au Portugal: *La Nouvelle Revue Française (NRF)* et *presença*. Le premier vrai numéro de la *NRF* paraît en 1909 et, peu à peu, cette revue cosmopolite, anti-doctrinaire et partisane de l'indépendance intellectuelle de l'artiste, s'est imposée dans l'univers littéraire français comme un mouvement, un esprit et une génération de référence. En pleine période des *années folles*, au Portugal, on voit surgir la revue *presença*, qui s'affirmera comme l'une des plus importantes revues littéraires de la culture portugaise du XX^{ème} siècle, non seulement par sa longévité (1927-1940) mais, surtout, parce qu'elle permit l'affirmation d'une génération révolutionnaire qui prôna l'art pur et la liberté de l'artiste.

Après une première étape, dans laquelle nous nous essayons à une réflexion approfondie sur les grandes coordonnées qui permirent la construction d'un «esprit» et d'un mythe *NRF*, ce travail propose, dans un deuxième temps, une analyse détaillée de *presença*-revue et, surtout, de *presença*-génération, en quête d'un terrain propice à son projet esthétique et littéraire. Enfin, dans la troisième partie de notre étude, nous nous penchons sur les aspects de la francophilie de la génération de *presença*, de façon à mettre en évidence l'influence de l'«esprit» *NRF* sur les écrivains de la revue *presença*, ainsi que l'immense séduction qu'exerçaient sur eux la langue, la culture et la littérature françaises qui, plus que n'importe quelles autres ont, des siècles durant, imprégné l'âme et l'intelligence portugaises.

Índice

Introdução	7
 I. <i>La Nouvelle Revue Française</i> de 1908 a 1925 : conformação de um mito secular....	15
 1. A era de Gide (1908-1914): emergência e consolidação de um “espírito NRF”	16
1.1. Génese da NRF: as fundações de um edifício centenário.....	16
1.2. Os fundadores da NRF: <i>um agrupamento de espíritos livres</i>	26
1.3. O advento da revista: os dois primeiros números.....	31
1.4. A implantação do projecto NRF	45
1.4.1. Uma empresa em ascensão	45
1.4.1.1. Gestão e funcionamento da NRF	45
1.4.1.2. O elenco NRF: uma agremiação movente	49
1.4.1.3. Crítica e criação: o espírito NRF ou o duplo rosto de Jano	63
1.4.2. Fora de muros: um projecto cultural concertado	67
1.5. Em demanda de um novo rumo estético-literário.....	85
1.5.1. Princípios programáticos.	85
1.5.2. Para uma poética de <i>classicismo modernista</i>	96
1.5.3. A NRF: uma <i>academia do romance</i>	110
 2. A NRF de Jacques Rivière (1919-1925) : continuidade e abertura.....	129
2.1. “Notre inquietude”: os estigmas da guerra	129
2.1.1. A NRF face à Primeira Guerra Mundial: entre exaltação e desencanto	129
2.1.2. Projecto de relançamento da revista	138
2.2. “Rivière à la barre”: consubstanciação de um ideário.	149
2.2.1. Quebrando o silêncio: o ressurgimento da NRF.....	149
2.2.2. As <i>direcções</i> de Rivière: o artigo-manifesto	154
2.3. Sucesso e prestígio: a consolidação do mito NRF.....	175
2.4. Depois de Rivière.	186

II. A <i>presença</i>: em demanda de um espaço próprio	191
1. A génese: entre tradição e vanguarda.....	191
1.1. As revistas <i>Bysâncio</i> e <i>Tríptico</i> : a fecundidade de dois projectos malogrados	194
1.1.1. <i>Bysâncio</i> – Revista Coimbra – Arte e Letras.....	194
1.1.2. <i>Tríptico</i> – Arte, poesia, crítica	199
1.2. O movimento futurista de Coimbra	205
1.2.1. Um movimento em ascensão: Coimbra em efervescência	206
1.2.2. O manifesto dos quatro	209
1.2.3. A conferência <i>sensacional</i> de António de Navarro	214
1.2.4. A revista <i>Sol</i> : um projecto abortado	217
1.3. Uma radiografia da contemporaneidade poética: a tese de licenciatura de José Maria dos Reis Pereira	220
2. A <i>mise en place</i>	227
2.1. O cenário histórico-ideológico	229
2.2. Sob o signo de Coimbra	238
2.3. Os actores: o elenco presencista	241
2.3.1. Directores e fundadores	241
2.3.2. Os colaboradores da <i>presença</i>	244
2.4. O enredo: a cruzada presencista	252
2.4.1. Fase inicial: período de arranque e consolidação	254
2.4.2. Fase construtiva	259
2.4.3. Fase final	263
3. Crónica de uma morte anunciada: a extinção da revista.....	265
3.1. A cisão de 1930	265
3.2. A ascensão do neo-realismo	277
3.3. A dissidência fatal	296

III. A NRF na presença: uma inspiração tutelar	301
1. Um diálogo unilateral.....	301
2. As afinidades electivas da presença	314
3. A revista presença: filha espiritual da revista NRF	353
4. Uma matriz estético-literária: ressonâncias e transfigurações.....	362
4.1. Da NRF à presença: para uma genealogia do conceito presencista de modernismo .	362
4.2. Da NRF à presença: “Arte e Crítica” ou sentido e alcance de um duplo desígnio anunciado.....	400
4.2.1. Para um conceito de arte global.....	400
4.2.1.1. A presença e as artes plásticas	404
4.2.1.2. A presença e o cinema.....	424
4.2.1.3. A presença e a música	457
4.2.2. Crítica: a outra face da criação	472
4.3. A presença e a consumação de um projecto de cosmopolitismo estético-literário	488
4.3.1. Para uma apologia do <i>déracinement</i> : de André Gide à presença.....	488
4.3.2. O papel mediador da NRF na divulgação das literaturas estrangeiras em Portugal.....	494
Conclusão	519
Bibliografia.....	525
Anexos.....	571
Índice Onomástico	587

**Nulle nature ne produit son fruit sans extrême travail,
voire douleur.**

(Bernard Palissy, *apud NRF*, n°1, février 1909, p. 91)

Introdução

Je n'ose encore guider personne. Qui veut se promener, qu'il me suive! Mais vers quoi guiderais-je les autres, moi qui ne sais pas où je vais".¹

A França, foco milenar de irradiação e hegemonia culturais, é indissociável do imaginário cultural português. O fascínio que a pátria de Baudelaire exerceu, até recentemente, sobre o *caso mental* nacional é um facto incontestado, que se reflectiu, de forma evidente, na literatura portuguesa, desde os seus primórdios. Ainda em 1982, Andrée Crabée Rocha assinalava que “a literatura portuguesa anda permanentemente a reboque das novidades de Paris”². Com efeito, talvez como nenhuma outra na Europa, a cultura portuguesa manteve, durante largo tempo, “uma relação não só privilegiada como umbilical com a cultura francesa”³, considerada uma cultura de mediação por excelência.

Ora, os escritores que, em 1927, se reuniram em torno da pequena folha de arte e crítica, a que deram o nome de *presença*⁴, não ficaram imunes a esta sedução francófila,

¹ André Gide, “Cinquième lettre à Angèle” [*L'Ermitage*, Dezembro de 1898], in *Essais Critiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 34.

² Andrée Crabée Rocha, “Relações culturais luso-francesas. Do geral ao particular”, in *Actes du Colloque Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, (11-16 de Outubro de 1982), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983, p. 374. A propósito das relações culturais entre Portugal e França, ver também: Eduardo Lourenço de Faria, “Portugal-França ou a comunicação assimétrica”, in *ibid.*, pp. 13-27; Álvaro Manuel Machado, *O “francesismo” na literatura portuguesa*, Biblioteca Breve / Volume 80, 1ª ed., Lisboa, 1984.

³ Eduardo Lourenço de Faria, “Portugal-França ou a comunicação assimétrica”, in *ibid.*, p. 16.

⁴ Atendendo a que em todos os números da revista – exceptuando nos três primeiros – a inicial do título se encontra caligrafada em letra minúscula, optámos por adoptar esta grafia, que é a mesma que figura na capa da edição facsimilada da Contexto Editora (*presença*, edição facsimilada, Tomo I, II, III, Lisboa, Contexto Editora, 1993). Esta edição, a que nos reportaremos ao longo deste trabalho, organiza-se em três Tomos que correspondem à organização bibliográfica da revista, inicialmente estabelecida pelos seus directores e editores. No Tomo I, que corresponde ao 1º volume da 1ª Série da revista, encontram-se os primeiros 27 números (Março 1927 a Junho-Julho 1930). O Tomo II contempla os números relativos ao 2º volume, que se estende do nº 28 (Agosto-Outubro 1930) ao nº48 (Julho 1936). O Tomo III contém o 3º volume – nº 49 (Junho 1937) aos nºs 53/54 (Novembro 1938) – que encerra a 1ª Série da revista, assim como os dois únicos números que constituem a sua 2ª Série (Novembro 1939 e Fevereiro 1940). Ao longo do nosso trabalho, seguiremos esta edição, mencionando o nome da revista de forma abreviada (*pres.*), o

aliás por eles expressamente assumida. João Gaspar Simões, um dos mais industriais arquitectos do mito presencista, sublinha a importância do espectro civilizacional e do mito cultural francês na conformação da revista coimbrã:

Na verdade, a revista coimbrã *presença* (...) pressupunha, por uma parte, algo de espiritual (...) e, pela outra, como que uma resposta física e oral a um distante apelo. *Presente!* estava a jovem geração da revista coimbrã, respondendo como que a uma chamada: e essa chamada vinha-lhe dos lados da literatura da França. Sempre assim fora em Portugal? Sem dúvida, sobretudo do século XVIII para cá. Mas a novidade, então, desta (...) lição da cultura da França revestir-se-ia de características por assim dizer inéditas.⁵

A novidade da francofilia presencista a que o crítico alude prende-se, pois, com a natureza e a especificidade do seu cânone crítico e estético-literário, já que, do amplo reportório literário e cultural francês, foi a *Nouvelle Revue Française*⁶ que os presencistas elegeram como marco miliário espiritual. Eles próprios confessam “a dívida incontestada e incontestável que o movimento da *presença* (...) contraiu para com a cultura francesa – a cultura instituída pelo movimento da *Nouvelle Revue Française*”⁷. Convém, no entanto, sublinhar que, no âmbito do vasto universo da *NRF*, os autores da *presença* discerniram os seus mestres tutelares entre os escritores que protagonizaram os primeiros anos da revista, os mesmos que seguiram o magistério crítico-doutrinário de André Gide, cujo ascendente adquiriu maior ressonância até aproximadamente 1925, ano da morte de Jacques Rivière, um dos seus indefectíveis seguidores. Eugénio Lisboa, laborioso investigador da obra de Régio e da literatura da *presença*, sublinha reiteradamente esta proximidade espiritual e programática entre os presencistas e *la bande à Gide*:

Por essa altura, dominava os horizontes literários europeus o grupo da *Nouvelle Revue Française*, na qual brilhavam os nomes de André Gide (o “contemporâneo capital”, de que falava um dos seus pares), Jacques Rivière, Paul Valéry, Jean Cocteau, Marcel Proust, Paul Claudel, Albert Thibaudet, conjunto que, não sem perfídia, era conhecido, nos meios artísticos

Tomo, a Série, o Número, a data e a página em que se encontra a passagem citada (ex.: *pres.*, Tomo, Série, Nº, data, página).

⁵ João Gaspar Simões, “Presença da literatura francesa na *presença* da literatura portuguesa”, *Actes du Colloque L’enseignement et l’expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 123-132.

⁵ *ibid.*, p. 124.

⁶ Ao longo deste trabalho, utilizaremos a abreviatura *NRF* para designar esta revista literária.

⁷ *ibid.*, p. 123.

parisienses, por “la bande à Gide”... (...) Como a *N.R.F.*, a *presença* virá a ser também um “livre agrupamento” de amigos, sem nada de “doutrinário”; como a *N.R.F.*, virá a ser apelidada de “capelinha fechada” por aqueles que a julgariam de “fora”. A História repete-se.⁸

Na verdade, a influência da *NRF* sobre a *presença* é um fenómeno atestado não só pelos próprios presencistas, como também pela crítica em geral, tendo-se mesmo convertido num *topos* crítico recorrente nos estudos sobre a *presença*. Trata-se, pois, de um motivo que emerge em múltiplas leituras críticas, em retomas que mais parecem dever à intuição ou ao atavismo do que a um efectivo regresso às fontes. Por outras palavras, a francofilia presencista tem sido muito mais apontada como fenómeno colateral do que inquirida nos seus contornos caracterizadores ou nas suas implicações profundas.

Ora, esta investigação, realizada no âmbito das relações culturais entre Portugal e França, propõe-se ajudar a colmatar esta lacuna crítica, através de um exame crítico-comparativo, cujo objectivo seria substanciar a hipótese de que a literatura e cultura francesas constituem os alicerces da grande instituição presencista e um ponto de referência fundamental desse movimento estético-cultural que tão indelevelmente marcou o nosso século XX. O programa indagativo deste trabalho prende-se, portanto, com a compreensão da preponderância da cultura francesa no movimento da *presença* e, mais precisamente, com a influência matricial que o espírito *NRF* exerceu sobre o *ethos* presencista. Assim, a reflexão desenvolvida ao longo da dissertação tenderá a destacar as proteicas manifestações da francofilia no imaginário presencista, demonstrando, por um lado, a inspiração modelar do espírito *NRF* e da literatura francesa sobre os presencistas e, por outro, o posicionamento artístico-valorativo destes últimos face ao paradigma estético-cultural francês.

Num trabalho desta natureza, é fundamental ter em consideração que as revistas literárias constituem autênticos repositórios culturais e acervos de informação histórica e sociológica atinentes a uma determinada época. São elas que veiculam “a mundividência dos colaboradores, a linha programática dos editores, a recepção e psicologia dos leitores, as técnicas de impressão utilizadas, os valores estéticos dos ilustradores, o imaginário poético e ficcional prevalentes”⁹, permitindo-nos, assim,

⁸ Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, (1977), 2ª ed., Lisboa, ICLP, ME, Biblioteca Breve, vol. 9, 1984, pp. 36-37.

⁹ Daniel Pires, “Importância da imprensa periódica e literária”, in *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)*, Lisboa, Grifo, 1996, p. 9.

“reconstituir mentalidades, o pulsar do tecido social, as modas perfilhadas, os factos que verdadeiramente fazem mover a roda da história”¹⁰. Por outro lado, é consabida a insofismável importância das revistas literárias, não só enquanto espaços de germinação de movimentos literários e artísticos, como também enquanto laboratórios de renovação e teorização estética, tal como referiu Paul Valéry, no luminoso discurso de recepção proferido na Academia Francesa, em Junho de 1927:

Ces petites églises où les esprits s'échauffent, ces enceintes où le ton monte, où les valeurs s'exagèrent, ce sont de véritables laboratoires pour les lettres. Il n'y a point de doute, Messieurs, que le public, dans son ensemble, n'ait droit aux produits réguliers et éprouvés de l'industrie littéraire, mais l'avancement de l'industrie exige de nombreuses tentatives, d'audacieuses hypothèses, des imprudences même ; et les seuls laboratoires permettent de réaliser les températures très élevées, les réactions rarissimes, le degré d'enthousiasme sans quoi les sciences ni les arts n'auraient qu'un avenir trop prévu.¹¹

Outro aspecto importante a considerar numa abordagem crítico-interpretativa que toma como ponto de partida qualquer revista literária é o seu estatuto enquanto órgão de uma geração, ou seja, o seu papel de porta-voz de um grupo novo que se pretende impor, de pleno direito, num campo literário que lhe parece vedado, entendido como “un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent (...), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champs de forces”¹². Assim, na maior parte dos casos, as revistas nascem da premência de instauração de um espaço próprio que assegure a notoriedade pública de uma nova geração:

(...) les fondateurs sont poussés à créer une revue lorsque, en cherchant un lieu pour leur œuvre, ou pour publier les œuvres de ceux qu'ils aiment, ils découvrent que ce lieu n'existe pas tel qu'ils le souhaitent, ou bien qu'il leur est fermé. En général, donc, leur décision naît plus d'un constat négatif que d'un programme : ils s'aperçoivent qu'il n'y a pas de place pour eux et pour ce qu'ils aiment dans la vie culturelle telle qu'elle est.¹³

¹⁰ *ibid.*, p. 10.

¹¹ Paul Valéry, “Discours de réception à l'Académie Française, prononcé dans la Séance Publique, le jeudi 23 juin 1927, à Paris”, disponível em <http://maxencecaron.canaculture.com/2010/02/09>.

¹² Pierre Bourdieu, “Le Champ littéraire”, in *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, 1991, pp. 4-5.

¹³ Anna Boschetti, “Des revues et des hommes”, *La Revue des revues*, n° 18, 1994, p. 53.

Neste sentido, a revista literária, espaço e veículo de fermentação intelectual, assume um papel fundamental no âmbito dos estudos culturais, quer como pólo congregador de um núcleo geracional, quer como dispositivo de conformação estético-literária. Além das suas funções doutrinária e sociológica, a revista literária impõe-se como um agente capital de legitimação canónica, de formação do gosto literário e de validação de um instrumentário crítico-interpretativo em matéria de criação artística, revelando-se, assim, um instrumento fundamental para sismografar a actividade estética e ideológica. Em suma, “palimpsesto de gerações sucessivas”¹⁴, as revistas literárias são “um lugar de criação e/ou de divulgação da literatura, da arte, das ideias, da crítica, enfim, daquilo que faz a cultura de um povo”¹⁵.

Ora, mais do que meras instituições literárias, as duas revistas que constituem o objecto de estudo deste trabalho atestam a radicação geracional dos movimentos estético-ideológicos, se por geração e movimento literário entendermos, com Aguiar e Silva:

(...) um grupo de escritores de idades aproximadas que, participando das mesmas condições históricas, defrontando-se com os mesmos problemas colectivos, compartilhando de análoga concepção do homem, da sociedade e do universo e advogando normas e convenções estético-literárias afins, assume lugar de relevo numa literatura nacional mais ou menos na mesma data. (...) Se os membros de uma geração se encontram associados em torno de um programa estético-literário, fundamentando e defendendo a sua teoria e realizando-o na prática, tendo consciência do seu papel de inovadores, pode-se dizer que constituem um movimento literário.¹⁶

Assim, tanto a *NRF* como a *presença* devem ser encaradas como dois grupos de personalidades artísticas de mais diversa e heterogénea natureza, congregadas em torno de um programa de intervenção estética preciso: a conquista do campo literário. É numa perspectiva conglobante e, portanto, latamente geracional que analisaremos, cotejando-as, estas duas poliédricas aventuras editoriais e estético-literárias.

Na introdução ao seu estudo sobre Jean Paulhan, publicado em 2003, Laurence Brisset sublinhava que o estatuto mítico da *NRF* e a sua reputação lendária se enraizaram de tal forma num terreno imaginário comum que os historiadores da literatura parecem tê-la isentado de um exame crítico rigoroso:

¹⁴ Clara Rocha, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 21.

¹⁵ *ibid.*, p. 113.

¹⁶ V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8º ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1993, pp. 427; 429.

Cette revue est un lieu commun de notre mémoire, son rayonnement, son esprit, les mots de passe qui ont forgé sa légende. Mais, du haut de sa tour de gloire, La *NRF* semble avoir paralysé les commentateurs : rares sont les ouvrages qui lui ont été consacrés.¹⁷

Com efeito, além dos estudos seminais de Lina Morino, Auguste Anglès, Claude Martin, Pierre Hebey, François Nourissier e, mais recentemente, Maaïke Koffeman, Yaël Dagan e Alban Cerisier, são escassas as obras críticas exclusivamente dedicadas à revista / movimento *NRF*, embora sejam copiosos os artigos e textos esparsos por inúmeras publicações, assim como os estudos monográficos e biografias sobre os principais colaboradores desta revista centenária¹⁸.

O mesmo se pode afirmar relativamente à *presença*, pois, embora sejam abundantes os artigos e estudos incidentes sobre os seus principais mentores e os mais diversos aspectos da *poiesis* presencista, a verdade é que as únicas histórias panorâmicas do movimento presencista são a de João Gaspar Simões e as de Eugénio Lisboa, David Mourão-Ferreira e Jorge de Sena.

Neste sentido, entendemos ser pertinente dedicar os dois primeiros capítulos desta dissertação a um conspecto crítico da história dos dois movimentos, baseado na revisão da bibliografia já existente e numa releitura atenta de ambas as revistas. Partiremos, assim, da análise externa (física e histórico-sociológica) das revistas para a determinação das grandes linhas de coincidência ideológica e teórico-especulativa. Tratando-se de uma investigação na área da cultura, atribuiremos intencionalmente maior relevância metodológica ao domínio da crítica, por nela se verificar uma natural decantação dos princípios programáticos.

No primeiro capítulo deste trabalho, debruçar-nos-emos sobre o estudo da *Nouvelle Revue Française* de 1908 a 1925, período de implantação e consolidação do mito *NRF*. Com efeito, se a *NRF* conheceu o seu apogeu no interregno das duas guerras mundiais, a verdade é que todos os ingredientes justificativos da sua hegemonia ulterior e do seu estatuto mítico são discerníveis logo nos primeiros anos da sua existência. São os fundamentos delineados durante este período fundador que farão da *NRF* a “rose des

¹⁷ Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003, p. 11.

¹⁸ Referimo-nos, por exemplo, à biografia de Rivière, da autoria de Jean Lacouture, ao estudo de Pierre Assouline sobre Gallimard, ao de Laurence Brisset sobre Paulhan, aos de Clément Borgal e Paul-Louis Mignon sobre Copeau, aos de Eric Deschodt, Pierre Lepape e Daniel Moutote sobre Gide, entre outros.

vents”¹⁹ da literatura francesa de “l’entre-deux-guerres”, tal como a designou François Mauriac.

É, pois, com o estudo deste período de instituição, geralmente designado por *NRF de Gide (1908-1914)*, que iniciaremos este capítulo inaugural. Após uma breve apresentação da génese da *NRF* e do seu grupo fundador, deter-nos-emos no processo de implantação da revista no campo literário francês e internacional. Procederemos, de seguida, à inventariação das linhas definidoras do discurso crítico da revista, a fim de mais rigorosamente cartografar a sua posição estética, destacando os seus princípios programáticos, a sua poética de *classicismo modernista* e a sua concepção de romance. Tentaremos, assim, demonstrar de que modo os esforços empreendidos pela *NRF* de Gide prefiguraram as grandes tendências que revolucionaram a literatura do período de entre guerras, não só a de procedência francesa, como também a produção literária europeia, em geral, e a portuguesa, em particular, nomeadamente a da geração da *presença*.

A guerra interrompeu, de forma drástica, o funcionamento da *NRF* e deixou sequelas que se manifestaram, de forma evidente, tanto no relacionamento do grupo, como no espírito da revista, a partir de 1919, altura em que reaparecerá sob a direcção de Jacques Rivière (1919-1925). Assim, num segundo momento deste capítulo, examinaremos as reacções dos principais colaboradores da *NRF* face à Primeira Guerra Mundial, assim como as consequências desse conflito na sua trajectória ideológica e as repercussões desta mutação na linha editorial da revista. Centrar-nos-emos, em particular, nas inovações introduzidas pela nova direcção e nas suas repercussões na orientação artístico-cultural da *NRF*.

Após esta reflexão em torno das grandes coordenadas que presidiram à emergência de um espírito *NRF* e à instituição do mito em torno dessa publicação, centrar-nos-emos na *presença*-revista, mas também, e sobretudo, na *presença*-geração em demanda de um espaço próprio de intervenção estético-literária.

A publicação, em 1927, do primeiro número da *presença* constituiu o resultado do amadurecimento e a concretização de um projecto cuja gestação remontava aos princípios dos anos vinte. É precisamente pelo estudo deste estádio germinal, geralmente designado de *pré-presença*, que iniciaremos a secção consagrada à aventura presencista. Com efeito, este período preparatório, durante o qual que se começaram a desenhar as relações coesivas de camaradagem, as tendências e os movimentos de ideias

¹⁹ François Mauriac, “Je dois quelques explications...”, *La Table Ronde*, nº 76, Abril de 1954, p. 126.

que conduziram ao aparecimento da folha de arte e crítica coimbrã, parece-nos crucial para uma mais esclarecida interpretação do devir do movimento presencista. Numa segunda parte deste capítulo, centrar-nos-emos na *mise en place* da revista, caracterizando o quadro de referência histórico-ideológico que presidiu à sua fundação, o extenso rol dos seus colaboradores, assim como as principais etapas da sua longa cruzada pela conquista do campo literário. Terminaremos o nosso estudo sobre a *presença* com uma reflexão sobre as circunstâncias que redundaram na sua extinção, atinentes, essencialmente, a cisões internas e à ascensão do neo-realismo, que virá, na década de quarenta, a hegemonizar o campo literário nacional.

Num balanço retrospectivo lúcido, nota Eugénio Lisboa que: “Raramente um movimento literário terá desencadeado, em Portugal, uma tão florida panóplia de qualitativos redutores!”²⁰. Assim, um dos objectivos deste capítulo consistirá em desmontar criticamente alguns dos preconceitos e precipitadas imputações que estigmatizaram, até hoje, o movimento presencista: a tese da contra-revolução, o mito da Torre de Marfim e as acusações de umbilicalismo, individualismo, esteticismo, entre outros.

O terceiro e último capítulo do nosso trabalho, zona de confluência comparativa e espaço de retoma crítica das conclusões parciais destacadas ao longo do trabalho, centrar-se-á no confronto dos projectos editoriais de ambas as revistas, de forma a confirmar o alcance e modalidades de influência da *NRF* sobre a *presença*. Adoptaremos, assim, como *corpus* de análise, os principais textos teóricos, críticos e programáticos de ambas as revistas.

Após uma elucidação da natureza das relações entre a revista de Gide e a de Régio, deter-nos-emos na descrição das afinidades electivas da *presença*, estabelecendo um paralelismo entre alguns dos principais autores presencistas e os seus mestres dilectos da *NRF*. Num terceiro momento deste capítulo, destacaremos as semelhanças físicas e estruturais entre as duas publicações, para, de seguida, nos circunscrevermos à comparação dos seus projectos estético-literários, insistindo na complementar dimensão crítica e criativa dos seus colaboradores. Tentaremos, assim, demonstrar a influência do espírito *NRF* na modelação do conceito de arte e crítica presencista, bem como na consolidação do seu projecto de cosmopolitismo estético-literário.

²⁰ Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, p. 27.

I.

***La Nouvelle Revue Française* de 1908 a 1925 : conformação de um mito secular**

Il y a trois puissances en France: La Banque, le Parti communiste et *La NRF*. Commençons par *La NRF* !¹

Numa demonstração de rara longevidade, a mítica sigla *NRF*, hoje centenária, não designa apenas, tal como salientou Jean d’Ormesson, um autor ou uma obra, mas sim um colectivo literário, cuja singularidade consiste em “couvrir à la fois une famille, une revue, une maison d’édition et une des aventures intellectuelles les plus caractéristiques de notre temps”². O crítico acrescenta ainda que “d’un bout du siècle à l’autre, des dizaines de milliers de jeunes gens auront été fascinés par la couverture blanche à filets rouges et noir des éditions Gallimard, appelées aussi *NRF*”. Com efeito, norteadas pela profissão de fé numa literatura pura e desinteressada, a *NRF* instituiu-se como terreno de passagem e de encontro das mais diversas e notáveis figuras da literatura francesa e estrangeira, conquistando assim, ao longo duma trajetória duradoura e influente, uma posição central no cânone da literatura universal do século XX.

¹ Célebre fórmula pronunciada, em 1940, por Otto Abetz, embaixador do *Reich* em Paris, durante a Ocupação, *apud* François Nourissier, *Un siècle NRF*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 128.

² Jean d’Ormesson, *Une autre histoire de la littérature française*, Tome I, Paris, Nil Editions, 1997, p. 321.

1. A era de Gide (1908-1914): emergência e consolidação de um “espírito NRF”³

(...) le “Groupe de *La Nouvelle Revue Française*” désirait progressivement, avec une audace prudente, non se réclamer d’un esprit, mais en créer un... il voulait d’un côté refuser l’œcuménisme littéraire des amis de Montfort, et d’un autre éviter à tout prix l’esprit de chapelle des manifestes bruyants.⁴

1.1. Gênese da NRF: as fundações de um edifício centenário

O nascimento da NRF corresponde ao culminar de uma aventura fértil em encontros e desencontros, em práticas e em saberes, ao longo da qual se foi delineando o grupo de escritores que, em 1908, viria a ocupar a cena literária francesa: “le milieu NRF préexistait à la revue qui en fut l’émanation, l’expression, la structure”⁵. Assim, as duas décadas que precedem o aparecimento da revista, e no decurso das quais tem lugar a sua intrincada gênese, revelam-se decisivas, na medida em que servem de cenário contextual para o estabelecimento das fundações “d’un édifice séculaire qui, sans elles, aurait pu s’effondrer à peine sorti de terre”⁶.

Fundada durante a *Belle Epoque*, a NRF vem a lume num período comumente considerado “l’âge d’or des revues”⁷ (1890 a 1914), em que se assiste a uma multiplicação de pequenas publicações que desempenham um papel determinante na divulgação da literatura vanguardista⁸. Não admira, portanto, que os seus fundadores possuam já uma certa experiência e notoriedade no mundo editorial. Gide não escapa à regra e colabora em várias revistas de vanguarda, idealizando, desde cedo, os contornos de “la revue future”,

³ Para este primeiro ponto da nossa dissertação, aqui deixamos averbada a nossa dívida relativamente à investigação científica de Maaike Koffeman (*Entre classicisme et modernité – La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Epoque*, Amsterdam – New-York, Rodopi, 2003), na qual amplamente nos baseámos, sobretudo no tocante às estratégias de implantação da primeira NRF (1908-1914) no campo literário francês. Para além deste trabalho, a síntese histórico-literária que a seguir apresentamos incorpora também os contributos dos incontornáveis estudos de Lina Morino, Auguste Anglès, François Nourissier, Alban Cerisier, entre outros.

⁴ Pierre de Gaulmyn, “Préface”, in *Correspondance André Gide – Jacques Rivière (1909-1925)*, Paris, Gallimard, 1998, p. 16.

⁵ François Nourissier, *Un siècle NRF*, p. 13.

⁶ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, Paris, Gallimard, 2009, p. 18.

⁷ Cf. Anna Boschetti, “Des revues et des hommes”, *La Revue des revues*, n° 18, 1994, pp. 51-65.

⁸ A NRF é uma das 1278 publicações periódicas recenseadas em 1908; no que diz respeito às revistas literárias, contam-se, entre 1880 e 1914, mais de 250 novas publicações (Cf. Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 23).

cujo propósito seria, não o de ressuscitar o Simbolismo ou instituir uma escola literária, mas sim catalisar a expressão de uma literatura pura e ideologicamente desimplicada:

Il a rêvé à dix-neuf ans de la “revue future”: elle serait réservée aux membres, triés sur le volet, du cénacle, mais ouverte aux apports extérieurs par une cooptation pratiquée avec autant de discernement que de générosité ; il n’en serait pas le directeur, mais l’inspirateur.⁹

Assim, em 1889, Gide junta-se a Maurice Quillot, Maurice Legrand, Pierre Louÿs et Marcel Drouin, em torno de *Potache Revue* - “*journal bi-mensuel*”¹⁰, dirigido por Arsène Reynaud. A modesta publicação extingue-se após o terceiro número¹¹, mas Gide não abdica do seu projecto de uma revista eclética, orientada, não por uma doutrina monolítica, mas antes por um ideal de comunhão espiritual, da qual ele seria, não o director, mas sim o *maître à penser*. Em 1891, o seu nome surge associado a *La Conque*, *anthologie des plus jeunes poètes*, uma revista de luxo, que reúne a equipa de *Potache Revue* e alguns poetas consagrados, como Mallarmé, Régnier, Maeterlinck e Verlaine. A breve antologia de oito páginas eclipsa-se após onze números¹² e o grupo dispersa-se, mas Marcel Drouin¹³ continuará ligado ao seu mentor espiritual. Por volta de 1895, Gide trava conhecimento com o escritor André Ruyters¹⁴, que o introduzirá no circuito das revistas

⁹ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1978, p. 20.

¹⁰ A 3 de Fevereiro de 1889, Gide regista no seu *Diário* a publicação do primeiro número da revista: “Paraît le premier numéro de *Potache Revue*”. André Gide, *Journal I (1887-1925)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 42.

¹¹ Os três números datam, respectivamente, de 3 de Fevereiro, 15 de Fevereiro e 3 de Março de 1889. O editorial do primeiro número indicava: “Soyez décadents, soyez déliquescents, soyez pis encore, mais, je vous en supplie, soyez gais”. *ibid.*, p. 1355.

¹² O primeiro número é publicado no dia 15 de Março de 1891 e os outros dez vêm a lume no primeiro dia de cada mês, até Janeiro de 1892.

¹³ Marcel Drouin (1871-1943) – ou Michel Arnould, seu pseudónimo – foi apresentado a André Gide por Pierre Louÿs, em 1890. A vasta correspondência trocada entre ambos, desde então, atesta a firmeza da relação que, desde logo, os uniu. Os laços de amizade entre os dois escritores fortalecer-se-ão, transformando-se em laços familiares, a partir de 1900, quando Drouin se torna cunhado de Gide, ao casar com a irmã de Madeleine Rondeaux. Dotado de um apurado espírito crítico e de uma fina sensibilidade artística, Drouin possuía inegáveis capacidades criativas. No entanto, para grande pena de Gide e dos seus amigos, Marcel Drouin, interessando-se mais pela leitura do que pela criação propriamente dita, foi-se, pouco a pouco, afastando das letras, negligenciando a sua obra de escritor em prol de uma brilhante carreira de professor de filosofia. Note-se, contudo, que Michel Arnould, antibergsonianismo convicto, foi a única autoridade filosófica da *NRF* entre 1909 e 1914, assim se explicando o surpreendente silêncio da revista, durante este período, em relação à obra de Bergson. Com efeito, o primeiro estudo sobre Bergson, publicado na *NRF*, data de 1922 e é da autoria de Albert Thibaudet: “Conclusions sur le Bergsonisme”, *NRF*, nº120, Setembro de 1923, pp. 257-271.

¹⁴ André Ruyters (1876-1950): escritor belga e bancário, que se instala em Paris, onde se naturaliza francês, em 1907. Colabora assiduamente em várias revistas belgas como *L'Art jeune*, *L'Art moderne*,

belgas. O grupo fundador da futura *NRF* começa, então, a definir os seus imprecisos contornos. Em Maio de 1896, Gide participa ainda na fundação da efémera *Centaure*, *Recueil trimestriel de littérature et d'art*¹⁵, fundada por alguns dos seus amigos, entre os quais se encontravam Pierre Louÿs e Paul Valéry.

As relações que vai cultivando nos meios literários e artísticos de finais do século, assim como a publicação dos seus primeiros livros, conferem a Gide um certo prestígio no seio da elite literária. O futuro mentor da *NRF* exerce já uma discreta, mas sólida, influência nos seus contemporâneos. A sua obra começa, então, a ser objecto de unânime admiração por parte dos jovens escritores. Numa carta datada de 1898, Francis Vielé-Griffin designa-o como “directeur de nos consciences”¹⁶, epíteto que ele rejeitará, retorquindo: “Je n’ose encore guider personne. Qui veut se promener, qu’il me suive! Mais vers quoi guiderais-je les autres, moi qui ne sais pas où je vais”¹⁷.

À medida que a notoriedade de Gide se vai avolumando, multiplicam-se os convites para colaborar em inúmeras revistas. No entanto, da mesma forma que o escritor enjeita assumir o papel de “director de consciências”, repudia igualmente a ideia de se agregar exclusivamente a um grupo. Cauteloso e insatisfeito com o panorama literário de que era actor e testemunha, o autor de *l’Immoraliste* dissemina os seus textos por publicações várias, declinando qualquer tipo de vinculação estético-literária:

Immense dégoût pour presque toute la production littéraire d’aujourd’hui et pour le contentement que le “public” en éprouve. Je sens de plus en plus qu’obtenir un succès à côté d’un de ceux-là ne saurait me satisfaire. Mieux vaut me retirer. Savoir attendre ; fût-ce jusqu’au-delà de la mort. Aspirer à être méconnu, c’est le secret de la plus noble patience.¹⁸

De entre as inúmeras revistas em que Gide colaborou, neste período de transição de século, destacam-se três que se revelaram de importância determinante para a constituição

L’Indépendance belge e *Le Coq rouge*. Fascinado pela leitura de *Le Voyage d’Urien* e de *Paludes*, Gide torna-se, desde cedo, o seu grande inspirador. Em 1895, Ruyters envia ao seu ídolo os seus primeiros versos, intitulados *Douze petits Nocturnes* e, pouco depois, começa a convidá-lo para colaborar nas revistas belgas onde ele próprio exerce o seu talento de escritor. Em Março de 1897, o jovem belga vem a Paris para visitar Gide. Este encontro marca o início de uma cordial amizade.

¹⁵ Revista luxuosa, dirigida por Henri Albert e inspirada na revista alemã *Pan*. São publicados apenas dois números.

¹⁶ Francis Vielé-Griffin, “Lettre à André Gide”, *L’Ermitage*, Novembro de 1898, p. 307.

¹⁷ André Gide, “Cinquième lettre à Angèle” [*L’Ermitage*, Dezembro de 1898], in *Essais Critiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 34.

¹⁸ André Gide, *Journal I*, p. 572.

do grupo e dos ideais que estiveram na origem da fundação da *NRF*. São elas: *Le Mercure de France* (1890-1965), *La Revue Blanche* (1889-1903) e *L'Ermitage* (1890-1906). Foi nas duas últimas que Gide e os seus amigos mais se empenharam, gizando aí as coordenadas embrionárias da futura *NRF*.

Fundada, em 1890, por um grupo de jovens escritores¹⁹, *Le Mercure de France* é a revista literária mais importante deste final de século. Adstrita ao Simbolismo e receptiva às literaturas de vanguarda e aos jovens talentos, propunha-se “publier des œuvres purement artistiques et des conceptions assez hétérodoxes pour n’être pas accueillies des feuilles qui comptent avec la clientèle”²⁰. Sob o impulso do seu director, Alfred Vallette, a revista, juntamente com a sua empresa editorial²¹, conhecem uma rápida ascensão, exercendo uma influência preponderante na *intelligentsia* parisiense e um papel catalítico na difusão da arte moderna. Apesar de colaborar na revista com alguns textos²² e de publicar a maior parte das suas obras nas edições do *Mercure de France*²³, Gide não se integra no cenáculo. Em 1946, ao relembrar o *Mercure de France*, Gide esclarece a sua posição relativamente à revista, explicando as causas do seu obstinado retraimento:

Le groupement littéraire qu’abritait le *Mercure de France* eut certes une importance considérable. Je puis en témoigner mais me sens fort peu qualifié pour en parler, n’en ayant jamais fait partie que du bout de la plume. (...) on y manquait d’air ; j’y étouffais ; l’atmosphère m’y paraissait irrespirable. Je ne pouvais m’intéresser aux propos qui s’y tenaient et à peine aux personnes ; non plus qu’elles ne s’intéressaient pas à moi.²⁴

¹⁹ G. Albert Aurier, J. Court, L. Denise, E. Dubus, L. Dumur, R. de Gourmont, J. Leclercq, E. Raynaud, J. Renard, A. Samain.

²⁰ Alfred Vallette, “*Mercure de France*” [*Mercure de France*, janvier 1890], in Ph. Kerbellec & A. Cerisier, *Mercure de France : anthologie 1890-1940*, Paris, Mercure de France, 1997, p. 443.

²¹ Criadas em 1894, as edições do *Mercure de France* são adquiridas, em 1958, pelas edições Gallimard e passam a ser dirigidas por Simone Gallimard. Em 1995, Isabelle Gallimard assume a direcção da prestigiosa editora.

²² Gide publica, no *Mercure de France*, os prefácios a *Voyage d’Urien* (Dezembro de 1894) e a *Paludes* (Novembro de 1895), algumas notas de viagem sobre *Tunis et Sahara* (Fevereiro de 1897), o poema *Pour chanter deux mois d’un meilleur Été* (Outubro de 1897) e um texto de homenagem ao poeta Emmanuel Signoret (16 de Março de 1908).

²³ Entre 1897 e 1911, Gide deu à estampa, sob a chancela das edições do *Mercure de France*, os seguintes livros: *Les Nourritures Terrestres* (1897); *Réflexions sur quelques points de Littérature et de Morale* (1897); *Le Prométhée mal enchaîné* (1899); *Philoctète*, *El Hadj* (1900); *Lettres à Angèle* (1900); *L’Immoraliste* (1902); *Saül* (1903); *Prétextes* (1903); *Amyntas* (1906); *La Porte Étroite* (1909), *Oscar Wilde* (1910), *Nouveaux Prétextes* (1911).

²⁴ André Gide, “Le *Mercure de France*” [1 de Outubro de 1946], in *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, pp. 927-928.

Contudo, foi no *Mercure de France* que Gide conheceu aquele que viria a tornar-se um dos seus principais companheiros: Henri Ghéon²⁵. Em 1897, Vallette solicita a Henri Ghéon um estudo sobre o autor de *L'Immoraliste*, pelo qual o jovem poeta nutre uma profunda admiração. Esse estudo serve de pretexto para que os dois escritores se encontrem, em Abril desse mesmo ano, estabelecendo-se, entre ambos, uma imediata e irrestrita empatia. Gide entrega-lhe, desde logo, as provas das suas *Nourritures Terrestres*, ainda inéditas, com a seguinte dedicatória: “A Henri Ghéon, en hâte, ces viles épreuves et la plus fraîche affection d’André Gide. Heu! Heu! quam pingui macer est mihi taurus in ervo (Virgile, *Énéide*, III, 100)”²⁶. O artigo, singelamente intitulado “André Gide”, vem a lume no mês seguinte, marcando o início de uma longa e fecunda amizade, testemunhada por uma extensíssima correspondência²⁷.

As reservas de Gide, relativamente ao *Mercure de France*, atenuam-se no que diz respeito à *Revue Blanche*, na qual colabora assiduamente, entre 1895 e 1901. Fundada em 1889, a *Revue Blanche*, publicação de origem franco-belga, sediada em Paris a partir de 1891, é dirigida e financiada pelos irmãos Natanson, cuja fortuna e sensibilidade artística contribuem para a sua rápida ascensão, culminando com a criação de uma editora própria em 1897. Apesar do seu aparente sucesso, a empresa torna-se financeiramente insustentável para os seus directores que acabam por ditar a sua cessação em 1903.

A atitude eclética da revista permite-lhe conciliar um espírito de vanguarda com uma posição hegemónica no círculo literário parisiense. A *Revue Blanche* pretendia ser, não o órgão de uma escola literária, mas antes um espaço de debate, abrindo-se assim a toda a actualidade cultural, chegando mesmo a tomar uma posição interventiva na

²⁵ Henri Ghéon (1875-1944): pseudónimo do médico e escritor francês Henri-Léon Vangeon. Defensor do verso livre e da estrofe analítica, “dans lesquels il voit la forme ultime d’un classicisme moderne, où la pensée et la vie sont susceptibles de s’allier harmonieusement” (Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 63). Inicia a sua carreira de crítico literário na revista *L’Ermitage*, com um estudo sobre Francis Vielé-Griffin, que ele considerará sempre como seu mestre (“Du poète Francis Vielé-Griffin”, *L’Ermitage*, Setembro de 1896, pp. 136-145). Embora faça algumas incursões no romance e no teatro, Henri Ghéon destacar-se-á, essencialmente, como crítico literário. A vida de Ghéon ficará inextricavelmente ligada à de Gide, tanto ao nível literário, como ao nível pessoal.

²⁶ Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, “Introduction”, in *Correspondance Ghéon-Gide 1897-1903*, Paris, Gallimard, 1976, p. 12. Sublinhe-se a citação latina que, em tom humorístico e, até, jocoso, André Gide utiliza na sua dedicatória a Ghéon. Na verdade, não se trata de uma citação da *Eneida*, conforme refere o autor de *L’Immoraliste*, mas antes das *Bucólicas* de Virgílio (3.100). O pastor Dametas dirige-se a Menalcas, exclamando: “Ai! Ai! Como o meu touro está magro, nesta pastagem tão fértil! O amor é tão funesto para o rebanho como para o seu pastor...” (cf. Virgílio, *Bucólicas*, Introdução, tradução do latim e notas de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa, Verbo, 1996, p. 42).

²⁷ Cf. *Correspondance Ghéon-Gide* (vol. 1: 1897-1903 ; vol. 2 : 1904-1944), Paris, Gallimard, 1976.

famigerada polémica em torno de *l’Affaire Dreyfus*²⁸. Numa reflexão retrospectiva sobre a importância da *Revue Blanche* na história artística e literária do seu tempo, Gide refere que

La Revue Blanche devint vite, si je puis dire paradoxalement, un centre de ralliement pour les divergences, où tous les novateurs, les insoumis aux poncifs, aux académismes, aux contraintes des orthodoxies surannées, étaient assurés de trouver chaleureux accueil. Et non seulement un accueil : la *Revue* prenait à cœur de les soutenir, de les défendre contre les attaques des philistins scandalisés, et lentement, tenacement, de les imposer à l’attention et à la considération du public. De là son extraordinaire importance dans l’histoire littéraire et artistique de notre temps.²⁹

Gide inicia a sua colaboração na *Revue Blanche* em Janeiro de 1895, com um fragmento de *Paludes*³⁰ e, graças à sua amizade com os irmãos Natanson, introduz Ghéon³¹ e Drouin na redacção da revista. O círculo gideano assegura à *Revue Blanche* uma colaboração substancial no domínio da crítica. De Fevereiro de 1900 a Março de 1901, Gide colabora regularmente na revista, encarregando-se da recensão dos romances, incluída na rubrica “Les Livres”, que conta também com a contribuição de Ghéon. Contudo, o autor de *Prétextes* não tardará a exonerar-se das suas funções, deixando a crítica dos livros a cargo de Drouin³². Embora simpatizasse com o grupo, Gide não se enquadrava no espírito da *Revue Blanche*, ainda muito afastado daquele que virá a preponderar na futura *NRF*. Com efeito, dirigida por homens de negócios e não por escritores, a revista dos irmãos Natanson abriu as suas páginas aos mais diversos temas e não hesitou na assunção expressa das suas tendências políticas; ora a *NRF* destacar-se-á, sobretudo, pela sua orientação exclusivamente literária e pela sua inalienável independência relativamente a qualquer compromisso político ou social.

Contemporânea do *Mercure de France* et da *Revue Blanche* é *L’Ermitage*, que se distingue da primeira pela sua atitude mais eclética e da segunda pelo seu carácter

²⁸ Cf. Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité – La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Epoque*, p. 32.

²⁹ André Gide, “La Revue Blanche” [Outubro de 1946], in *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, pp. 933-934.

³⁰ Na *Revue Blanche*, Gide publica também um fragmento de *Saül* (Junho de 1898) e outro de *Philoctète* (Dezembro de 1898).

³¹ Inicia a sua colaboração a 1 de Maio de 1897, com o poema *Lieder tout le long du jour*.

³² Na crónica dos livros, Gide contribui com 8 artigos críticos (de Fevereiro de 1900 a Março de 1901), Ghéon com 15 (de Fevereiro de 1900 a Agosto de 1901) e Drouin com 55 (a maior parte sobre romances, mas também sobre ensaios de filosofia e de história). Cf. Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 33.

apolítico³³. Fundada em 1890 por Henri Mazel, *L'Ermitage* pertence à primeira vaga de pequenas revistas simbolistas e assume-se como “la seule Revue qui ne s’occupe ni de politique ni de sociologie (...) qui traite uniquement de littérature et d’art”³⁴. Defensora da Arte Pura e cultivando uma poética transicional entre o esteticismo finissecular e a poesia vanguardista da primeira década da centúria nascente, *L'Ermitage* concretiza as concepções literárias de Gide, podendo ser considerada como a principal precursora da *NRF*. Com efeito, não adoptando uma postura revolucionária ou ruptural, característica das vanguardas posteriores, nem renegando determinadas formas de classicismo, os seus críticos e criadores não deixam, contudo, de se assumir como modernos, sem que esta reivindicação lhes pareça paradoxal³⁵.

É na *Ermitage* que Ghéon introduz, pela primeira vez, a noção de “Classicismo Moderno”, o paradoxo feliz que define lapidariamente o rumo estético da futura *NRF*. Na rubrica “Chroniques du Mois” do número de Dezembro de 1904, ao recensar o estudo de Mecislas Golberg sobre *H. de Regnier et J. Moréas*, Ghéon sublinha que o grande problema da arte moderna é o classicismo e insurge-se contra a poesia estática e emuladora dos neoclassicistas, explicitando a posição estética dos cultores do classicismo moderno, que é também a sua e que será a da *NRF*:

Classicisme: voilà le grand problème de l’art moderne! Comme M. Golberg le comprend d’étroite façon ! Dans un parallèle entre M. Moréas et M. de Rénier, poètes, il conclut à la nécessité d’une *poésie statique*, exclusive de toute autre. C’est nier le lyrisme dans son principe même qui est mouvement, et si M. Golberg goûte les *stances* de M. Moréas sans regretter ses *cantilènes* d’autrefois, et porte les derniers sonnets de M. de Rénier au-dessus de ses merveilleux *Songes* de naguère, libre à lui. Nous sommes classiques, mais prendrons le parti inverse. Qui définira clairement et justement notre classicisme moderne ?³⁶

Já em 1901, num artigo intitulado “La Poésie et l’Empirisme”, Henri Ghéon proclamava a reconciliação entre arte e vida, sustentando que a arte “ouvre ses bras tout grands à la vie, mais pour l’êtreindre, la faire sienne, pour la réduire à l’Art. En lui vont se

³³ *ibid.*, p. 27.

³⁴ Capa de *L'Ermitage*, 1902, *apud* Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 27.

³⁵ Cf. Tiphaine Samoyault, “L’Ermitage: recherche d’une ligne entre esthétisme et avant-gardes”, *La Revue des revues*, nº 31, 2002, p. 67.

³⁶ Henri Ghéon, “Chroniques du Mois : I - Les Lectures”, *L'Ermitage*, Dezembro de 1904, p. 303.

fondre, se compléter empirisme et formisme, la vérité et la beauté”³⁷. O crítico preconizava, assim, a restauração de “l’éternel esprit classique qui accepte le vrai, mais exige le beau”³⁸. Estas reflexões constituem um inequívoco prelúdio do ideário estético-literário da *NRF*.

A colaboração de Gide, na *Ermitage*, inicia-se em 1893. Dois anos depois, Edouard Ducoté, o novo director, convida-o a contribuir para a redacção da revista. Gide passa então, a partir de Julho de 1898, a subscrever uma crítica regular. Por outro lado, organiza uma estratégia literária e reúne um grupo mais homogéneo. Contudo, a revista não progride, os problemas financeiros agravam-se e Ducoté só não desiste do projecto porque Gide e os seus amigos o incitam a continuar, gizando vários planos estratégicos para salvar a revista. Assim, em 1899, *L’Ermitage* é submetida a uma primeira grande reorganização: a redacção fica reduzida a uma equipa de doze pessoas, entre as quais Gide. Cada redactor tem a sua própria crónica e deverá eximir-se de nela endereçar elogios dos outros colaboradores da revista, princípio que será retomado na *NRF*. Ducoté segue as directivas de Gide e Ghéon para determinar a orientação literária da revista, que entra, então, na sua fase mais produtiva. No entanto, os problemas financeiros mantêm-se e Gide recusa-se a contribuir monetariamente, limitando a sua cooperação à direcção artística da revista.

Em 1905, procede-se a uma nova reorganização de *L’Ermitage*, que passará a ter um aspecto mais sóbrio, à imagem das grandes revistas literárias. Ducoté impõe também uma administração mais rigorosa e um sistema de remuneração dos colaboradores. O comité de direcção passa a ser constituído por Remy de Gourmont, eminente colaborador do *Mercure de France*, e André Gide, uma dupla inegavelmente curiosa, atendendo às fundas dissensões que separam os dois escritores que, aliás, não tardarão a manifestar-se. É a primeira e a última vez que Gide assume um papel oficial na direcção de um órgão literário.

Gourmont traz, para a revista, outros colaboradores do *Mercure*, acentuando ainda mais a heterogeneidade da equipa. Face ao aumento das despesas e ao lento progresso da publicação, Ducoté vê-se obrigado a terminar com a actividade de *L’Ermitage*, que é interrompida em 1906, após dezasseis anos de luta para firmar a sua presença no panorama literário da *Belle Epoque*.

³⁷ Henri Ghéon, “La Poésie et l’Empirisme”, *L’Ermitage*, Abril de 1901, p. 258.

³⁸ *ibid.*

É na *Ermitage* que se constitui o grupo fundador da *NRF*. Gide e Ghéon desempenham um papel de relevo enquanto críticos literários, inaugurando-se, de 1898 a 1900, um verdadeiro diálogo crítico entre ambos, através das “Lettres à Angèle” de Gide que encontram correspondência nas “Lettres d’Angèle” de Ghéon que também assina a rubrica dos livros de prosa de 1897 a 1898. A colaboração de Gide torna-se rarefeita a partir de 1902, mas é compensada pela assiduidade de Ghéon, o crítico mais prolífico da *Ermitage*. Marcel Drouin publica, na revista de Ducoté, seis fragmentos da sua tese sobre Goethe (entre 1900 e 1905) e duas reflexões sobre crítica (Abril e Outubro de 1905). André Ruyters destaca-se sobretudo como prosador, nomeadamente com o seu romance *Le Tentateur*, publicado em 1903.

A equipa fundadora da *NRF* completa-se nos primeiros anos do século XX, com a chegada à *L’Ermitage* de Copeau e de Schlumberger, ambos admiradores de Gide, tal como Drouin, Ghéon e Ruyters. Leitor atento de Gide desde 1901, Jacques Copeau³⁹ fica deslumbrado com a leitura de *L’Immoraliste*, em 1902, e tenta entrar em contacto com o seu genial criador. No ano seguinte, envia à *Ermitage* um pequeno texto, em que apodava Gide de “mon perfide éducateur”⁴⁰. O encontro entre o mestre e o discípulo dá-se em Abril de 1903 e marca o início de uma amizade duradoura. Jean Schlumberger⁴¹ conhece Gide

³⁹ Escritor e homem de teatro, Jacques Copeau (1879-1949) é o mais jovem do grupo gideano e será o grande fundador do teatro do Vieux Colombier (1913), um dos maiores empreendimentos da *NRF*. Oriundo de uma burguesia modesta, Copeau é filho de um industrial que morre em 1901, obrigando-o a assumir a direcção da pequena fábrica, durante alguns anos. No entanto, o jovem escritor, aspirando a viver exclusivamente da sua carreira literária, vende a empresa familiar e instala-se em Paris, onde, em Agosto de 1905, começa a trabalhar numa galeria de arte.

⁴⁰ *apud* François Nourissier, *Un siècle NRF*, p. 24. O artigo intitulava-se “A l’Immoraliste” e não é publicado de imediato, pois Gide temia que fosse interpretado como um texto de propaganda encomendada. Entretanto, Copeau inicia a sua colaboração na *Ermitage*, logo em Novembro de 1902, com as suas “Notes d’Enfance”.

⁴¹ Ambos oriundos da rica burguesia protestante, Jean Schlumberger (1877-1968) e André Gide partilham fortes afinidades religiosas e sociais. Foram vizinhos durante a infância, já que o castelo de La Roque-Baignard (pertencente aos avós maternos de Gide) confinava com o de Val-Richer (propriedade dos Schlumberger). Contudo, os oito anos que os separavam mantiveram-nos afastados até o jovem Schlumberger comparecer, por volta de 1896-97, perante um “conseil de révision” do qual fazia parte Gide, *maire* de La Roque-Baignard, que, no fim, se ofereceu para o acompanhar a casa. Durante o caminho, Gide fala-lhe de um autor russo chamado Dostoievski, que Schlumberger confessa desconhecer, justificando que os seus estudos de teologia e história religiosa na Sorbonne lhe deixavam pouco tempo para se dedicar a leituras paralelas. Após esta primeira conversa, os seus caminhos voltam a separar-se durante cinco anos. Apaixonado pela literatura, Schlumberger abandona os seus estudos para se consagrar exclusivamente ao culto das Letras. Em 1902, dá à estampa o seu primeiro romance, *Le Mur de verre*, publicado em *La Renaissance Latine*. O jovem desperta então o interesse de Gide, que lhe escreve, pela primeira vez, em 1902. Em 1903, Gide introdu-lo na *Ermitage*, onde publica os seus primeiros versos: *Les Prières*. Nesse mesmo ano, Schlumberger publica, no *Mercure de France*, *Poèmes des Temples et des Tombeaux*, dedicado a Gide, que lhe agradece numa carta datada de 15 de Dezembro de 1903 (André Gide & Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*, Paris, Gallimard, 1993, pp.23-25). É o início de uma amizade que perdurará até

de longa data, mas só passa a integrar o seu círculo de amizades literárias em 1903, quando este o introduz na *Ermitage*⁴².

Esta revista constitui, pois, uma baliza fundamental na “pré-história” da *NRF*, na medida em que foi aí que o grupo de Gide se consolidou, em torno da edificação de um programa estético comum. Em 1906, por ocasião da extinção da revista, Ruyters propõe uma fusão com a revista *Antée*⁴³, sob a direcção de Gide⁴⁴. No entanto, apesar do seu apreço pela revista de Ducoté, o futuro mentor da *NRF* considera que *L’Ermitage*, herdeira do Simbolismo, já não se compagina com as novas tendências literárias: “quant à l’*Ermitage*, nous étions complètement dévoués à cette petite revue, mais ... c’était surtout une revue de poésie. Nous attachions la plus grande importance à la poésie, mais enfin il y avait tout autre chose à faire”⁴⁵. O autor de *La Porte Etroite* refere-se, sem dúvida, à renovação do género romanesco, um dos principais vectores da reflexão estético-literária empreendida pela *NRF*. Em 1909, Gide explica a Francis Jammes que a *NRF* pretende ser “ce que l’*Ermitage* aurait dû être, ce qu’il a presque été parfois”, sublinhando ainda que “nous sommes décidés à ne pas publier seulement de petites choses, mais autant que

à morte de Gide, uma amizade que fica definitivamente selada com o convívio amigável dos casais Gide e Schlumberger em Roma, em Janeiro de 1904 (Cf. Jean Schlumberger, “Rencontre d’André Gide”, in *Eveils*, Paris, Gallimard, 1950, pp. 142-154). Embora não tenha desempenhado um papel activo na “pré-história” da *NRF*, Schlumberger será uma figura tutelar da revista e um dos seus maiores investidores a todos os níveis. Por outro lado, a dupla Gide-Schlumberger permite conciliar nesta primeira equipa da *NRF* a face da tradição com um certo intento reformista; e permite também, graças às suas fortunas, a criação de um mítico cenário palaciano: “Ce décor et cette mythologie confèrent à La *NRF* des origines l’aspect d’un caprice de jeunes messieurs très à leur aise, mais en même temps la lumière protestante éclaire l’affaire d’un jour sérieux, opiniâtre, désintéressé” (François Nourissier, *Un siècle NRF*, pp. 38-40).

⁴² A propósito da colaboração do grupo de Gide na *Ermitage*, cf. Maaike Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, pp. 30-31.

⁴³ Revista franco-belga fundada em Bruxelas, em 1905, por Christian Beck e Henri Vandeputte e dirigida por Paul Grosfils. Tal como a futura *NRF*, *Antée* apresenta um aspecto sóbrio e cuidado, sendo ambas impressas, em Bruges, por Edouard Verbeke. A revista extingue-se em 1907 e Ruyters (um dos seus principais colaboradores, que já tinha proposto que a revista fosse a sucessora da *Ermitage*, após a extinção desta última) tenta relançar *Antée* com a ajuda financeira de Francis Vielé-Griffin. Embora reticente, Gide segue os seus amigos nesta nova aventura e todos eles colaboram na nova série de revista, que termina definitivamente em Janeiro de 1908. A equipa de *Antée* dispersa-se, mas o grupo de Gide mantém-se unido e começa a preparar a fundação da *NRF*.

⁴⁴ Ruyters a Gide, 2 de Dezembro de 1906: “J’entends que la direction morale de l’*Ermitage* devrait se faire sentir sur l’*Antée* enrichi. La tendance de ce dernier est excellente : il a su réaliser quelque chose, mais il lui manque l’unité ; il me paraît que vous pourriez l’apporter, exercer un contrôle et pour tout dire l’autorité”. *Correspondance Gide-Ruyters (1895-1906)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 260.

⁴⁵ Palavras colhidas no documentário *Avec André Gide*, da autoria de Marc Allégret, 1952, *apud* Maaike Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 31.

possible, le plus important et le meilleur de chacun de nous. Nous sommes également décidés à faire très bonne la place aux jeunes”⁴⁶.

Assim, já em plena maturidade, usufruindo de considerável prestígio no seio da elite literária e acolitado por um sólido grupo de admiradores (Drouin, Ghéon, Ruyters, Copeau e Schlumberger), Gide pretende sair do seu sublime insulamento. A equipa fundadora da *NRF* prepara-se, então, para entrar na cena literária francesa, a fim de promover os seus ideais artísticos, estribados numa “littérature intransigeante, qui fût à elle même sa propre et suffisante réponse”⁴⁷:

Une littérature que ne polluât pas une époque fringante, pétulante, ou au contraire atteinte de mélancolie maligne. Pas de “panache”: plutôt Racine que Rostand; que le rideau tombât sur les langueurs symbolistes; que fussent bannis les plats en sauce du naturalisme, les amuse-gueule épicés du “style artiste”, le lyrisme cocardier. Gloire et retour au roman classique, au Grand Siècle français (“c’est le XVII^e qu’ils voulaient dire”), à l’analyse, à la mesure. (...) Mais en même temps liberté grande, droit de tout écrire, droit au scandale. Droit à la sincérité, que dis-je!, obligation de sincérité comme il y a ailleurs obligation de réserve. Ce combiné de décence stylistique, d’audace morale, cette façon de considérer le roman comme une arme absolue: qui se rend encore compte combien ils étaient nouveaux ?⁴⁸

1.2. Os fundadores da *NRF*: um agrupamento de espíritos livres

Em 1951, num texto de homenagem póstuma ao autor de *L’Immoraliste*, Saint-John Perse sintetizava, de forma lapidar, o estado da literatura francesa, na altura em que irrompera na cena literária a *NRF*: “France littéraire de 1909. Académisme, parisianisme, opportunisme... un homme de son temps, et que sa caste avantageait, s’est écarté du jeu”⁴⁹. Conscientes das novas solicitações do panorama literário, foi, precisamente, contra este ambiente artístico mais ou menos contaminado que se insurgiram os homens que, em torno de André Gide, viriam a constituir o núcleo fundador da *NRF*, um grupo de amigos consorciados pelas mesmas aspirações e princípios e movidos por uma ânsia de renovação e de liberdade:

⁴⁶ André Gide a Francis Jammes, 27 de Janeiro de 1909, *Correspondance 1893-1938*, prefácio e notas de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1948, p. 257.

⁴⁷ François Nourissier, *Un siècle NRF*, p. 9.

⁴⁸ *ibid.*, pp. 9-10.

⁴⁹ Saint-John Perse, “Face aux Lettres Françaises”, in *La Nouvelle Revue Française: Hommage à André Gide*, Novembro de 1951, p. 75.

Avant d'être le groupe de la *NRF*, nous fûmes ce groupe d'amis (...), très divers par leur formation, leurs dons et leurs goûts, mais d'accord sur un certain nombre de choses essentielles. C'est ce qui fit le caractère original et la solidité de l'équipe. Notre entente ne s'établit pas autour d'un programme ; c'est notre programme qui fut l'expression de notre entente. Nous n'apportons pas une formule nouvelle, ayant passé l'âge où l'on croit trouver le génie dans les mots magiques; mais nous avions en commun quelques grandes admirations, doublées d'énergiques refus, et quelques principes qu'il faudrait qualifier de moraux autant que d'esthétiques.⁵⁰

A 27 de Setembro de 1910, numa carta de despedida a Madeleine Gide, André Ruyters esboça um emocionado retrato da família *NRF*, realçando os vínculos de amizade e de afecto que, nos primeiros tempos da revista, constituíram o esteio coesivo da equipa fundadora:

J'ai senti à mon départ de Paris quelle place l'amitié a prise dans ma vie ! je ne me doutais pas que ces liens fussent si étroits ! Quand il m'a fallu couper tout cela, si j'ai un peu crié sous le couteau, j'ai été heureux aussi de voir que je n'avais pas donné sans rien recevoir en échange. Et comme chaque ami, au moment des adieux, m'est apparu différent ! Avec Ghéon, jusqu'au bout nous avons parlé de choses banales, mais après nous être embrassés, nous évitions de nous regarder de peur du sanglot si mal retenu. De ce que j'ai senti lorsqu'André m'a quitté, je ne dirai rien, mais il faut croire que nous n'étions pas bien fermes, car c'est Copeau, notre témoin, qui cette fois ne voulait pas regarder ! Et lui, ce vieux Copeau, j'ai senti que c'était comme deux frères que nous nous accolions. Jean s'est mieux tenu, mais nous nous serrions un peu bien fort en nous étreignant, et rien ne m'a causé plus de joie, si j'ose dire, que ces deux petites larmes serrées que j'ai surprises aux yeux de Marcel – et que je lui ai bien rendues !⁵¹

Mais velho que os seus amigos e tendo já granjeado incontestada notoriedade no meio artístico e literário⁵², Gide destacava-se como a personalidade mais influente e o pólo aglutinador de todo o grupo, embora nunca tenha ocultado a sua medular incompatibilidade com qualquer tipo de escola ou *coterie*:

Mon grand désir d'indépendance répugnait à tout groupement, fût-ce celui de ce que je considérais comme une élite. Il me paraissait qu'une voix dans un chœur risque de n'être point entendue. C'est

⁵⁰ Jean Schlumberger, *Eveils*, Paris, Gallimard, 1950, p. 184.

⁵¹ André Ruyters, *apud* Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 81.

⁵² Em 1909, ano em que dá à estampa *La Porte Etroite*, Gide havia já publicado *Les cahiers d'André Walter*, *Les Nourritures Terrestres*, *Paludes*, *L'Immoraliste*, entre outros...

sur un fond d'opposition qu'on se détache et j'ai souvent pensé que, si j'étais diable, c'est dans un bénitier qu'il me plairait le plus d'habiter.

Le groupement de *La Nouvelle Revue Française*, si donc il se formait surtout autour de moi, ce n'est point moi qui le formai. Mais comme mes amis les plus fidèles s'y trouvaient, je ne pouvais pas m'en désintéresser.⁵³

Apesar da sua reivindicação de independência criativa e de, em consequência, revelar uma confessa vocação individualista, a verdade é que Gide era encarado como um guia, um inspirador e um director de consciências, impondo-se, assim, como o líder natural da primeira *NRF* e o seu mais prestigiado embaixador no mundo literário. Na sua biografia de Jacques Rivière, Jean Lacouture evoca, num quadro vívido e fidedigno, o influente *circuito* gideano:

(...) il [Gide] focalise l'attention, exerce une indéfinissable mais certaine influence, fascine de larges secteurs de la jeunesse (...), exaspère, séduit...

Il en impose aussi, Gide, ne serait-ce qu'en tant que chef de file, "gourou", inspirateur "maître à penser" (une formule qui lui fait horreur, surtout appliquée à lui) d'un groupe très informel, lié soit par la famille et le voisinage (Drouin et Schlumberger), soit par les péripéties de la vie "marginale" (Henri Ghéon), soit par l'admiration qu'expriment d'apprentis disciples (Copeau et Ruyters), soit par la vie plus ou moins mondaine (Eugène Rouart ou Gaston Gallimard), ou simplement par le miroitement des intelligences croisées (Paul Valéry) ou l'échange créateur de goûts esthétiques (Maurice Denis, les Van Rysselberghe). Et, en marge de cette constellation, mais étincelants à distance, deux écrivains qu'il admire et qui – compte tenu des incompatibilités existentielles – le lui rendent bien : Francis Jammes et Paul Claudel.

Un groupe, un cercle, une bande, un réseau ? On choisirait volontiers "mouvance", si Gide ne parlait plutôt de "circuit".⁵⁴

No entanto, apesar de ser o "verdadeiro sol daquele pequeno sistema planetário"⁵⁵, para retomar a certa expressão de David Mourão-Ferreira, o autor de *La Porte Etroite* recusar-se-á, resolutamente, a ocupar uma posição oficial na revista. Numa conversa com

⁵³ André Gide, "Histoire de la *NRF*", in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 32.

⁵⁴ Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle : Jacques Rivière et la NRF*, Paris, Editions du Seuil, 1994, pp. 160-161.

⁵⁵ Expressão com que David Mourão-Ferreira descreve a posição de Régio na órbita da *presença*: Cf. "Esta nova presença da *presença*", in *presença*, edição facsimilada compacta, Tomo I, Lisboa, Contexto Editora, 1993, p. 7.

Schlumberger, filmada por Marc Allégret e ocorrida nos seus últimos dias de vida, o mestre confessa:

Ce mouvement s'est fait... autour de moi... à cause de moi... un peu... mais enfin... tu le sais bien... je ne voulais pas y prendre un rôle trop actif. Je vous laissais faire. Ça n'est pas du tout à contre-gré que je m'en suis mêlé... loin de là... j'y donnais tout mon cœur, j'y ai donné de mon meilleur aussi comme collaboration (...). Je ne voulais pas du tout en prendre... assumer la figure du directeur.⁵⁶

Na realidade, Gide considerava que a *NRF* era, antes de mais, uma empresa conjunta e o que ele verdadeiramente valorizava como seu traço distintivo era o trabalho colaborativo e o sentido de equipa:

Je n'ai jamais accepté que mon nom figurât comme directeur de *La Nouvelle Revue Française*. C'était une association. Je crois que nous avons les uns et les autres, que j'avais en particulier, profondément le sens de l'équipe. (...) J'avais l'impression que, ou nous allions sombrer tous dans le néant, l'oubli, le ratage, ou c'est ensemble que nous arriverions à quelque chose.⁵⁷

Coligados pelos mesmos valores artísticos, os seis fundadores da *NRF* formavam uma equipa relativamente homogénea, que reunia todos os requisitos para a fundação de um órgão literário de prestígio. Com efeito, além das afinidades afectivas e estéticas que os uniam, partilhavam também uma análoga inscrição socio-cultural. Com idades compreendidas entre os trinta e os quarenta anos, todos eles pertenciam à alta ou média burguesia: Gide e Schlumberger dispunham de opulentas heranças que os isentavam de trabalhar para se sustentarem; Drouin era professor de filosofia; Ghéon exercia medicina; Copeau geria a pequena indústria familiar e Ruyters trabalhava num banco⁵⁸. Esta procedência social reflectir-se-á na *NRF* que, pela sua moderação de tom, a sua sobriedade

⁵⁶ André Gide, "Conversation avec Schlumberger", in Marc Allégret, *Avec André Gide*, apud Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 82.

⁵⁷ In Eric Marty, *André Gide: avec les entretiens André Gide – Jean Amrouche*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 218.

⁵⁸ No futuro, a revista acolherá, tendencialmente, colaboradores oriundos da classe dirigente: burgueses da alta sociedade parisiense; herdeiros abastados, como Valéry Larbaud ou Roger Martin du Gard; ou ainda homens cujas vidas profissionais lhes concediam espaço para se dedicarem, com afinco, às suas carreiras literárias, como por exemplo o diplomata Paul Claudel. No entanto, convém frisar que a *NRF* também abrirá as suas páginas ao grupo de Charles-Louis Philippe, composto por escritores de condição modesta.

ascética e a sua intransigente defesa da autonomia da arte, se aproximará mais do *ethos* burguês do que da intenção disruptiva da vanguarda⁵⁹.

Em 1908, este grupo de amigos considerou que chegara a altura de conceber a sua própria publicação, um instrumento de divulgação das suas próprias convicções estético-literárias:

(...) presque tous collaboraient à des revues où ils étaient libres de s'exprimer. Mais ils avaient le sentiment que, dans cette dispersion, leurs idées restaient sans retentissement, et qu'elles prendraient une toute autre vigueur, coordonnées dans une publication où elles s'appuieraient mutuellement.⁶⁰

No seu já mencionado livro de memórias, Schlumberger evoca a necessidade que o grupo sentiu, após a extinção da *Ermitage* e da *Revue Blanche*, de criar, em conjunto, um órgão literário no qual todos se pudessem exprimir livremente:

(...) ce qui nous faisait envie, c'est de pouvoir parler de mille choses qui ne sauraient faire l'objet d'un livre, d'aborder librement tous les problèmes qui ont trait aux lettres et à leurs incidences sur la vie. Il nous semblait que nos apports, à cinq ou six, en s'étayant réciproquement, prendraient un poids qu'isolément ils n'avaient pas.⁶¹

A revista projectada distinguir-se-ia de todas as outras, pela sua inabdicável autonomia relativamente a qualquer credo político, religioso, social ou moral. O objectivo seria não tanto o de criar uma nova escola literária, mas sim um órgão em que a literatura fosse absolutamente soberana e em que apenas se valorizasse a intensidade da criação literária e o seu poder de revelação. Em 1920, num artigo intitulado “La NRF, un groupement d'esprits libres” e publicado em *Le Gaulois du Dimanche*, Gide asseverava que a NRF era, antes de mais, “Un groupement d'esprits libres, également soucieux de leur métier, également préoccupés de maintenir l'art et la pensée à l'abri des préoccupations de succès et des rétrécissements ou gonflements de la mode”⁶².

⁵⁹ Cf. Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 42.

⁶⁰ Jean Schlumberger, “Le cinquantenaire de *La Nouvelle Revue Française*”, apud Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 36.

⁶¹ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 185.

⁶² André Gide, “La NRF, un groupement d'esprits libres” [*Le Gaulois du dimanche*, 10 de Julho de 1920], in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 36.

Com efeito, convencidos de que a obra de arte “doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite”⁶³, os pais fundadores da *NRF* pretendiam promover uma literatura desvinculada do Simbolismo aristocratizante e de um Romantismo dessorado remanescente. A *NRF* nasce, pois, de um desejo de ruptura relativamente às concepções literárias intuíveis na obra dos escritores então consagrados, como Anatole France, Maurice Barrès, Charles Maurras, Paul Bourget, Pierre Loti, entre outros.

Segundo François Nourissier, longe de pretender obliterar o passado, a *NRF* proclamava antes um retorno vivificador às formas intemporais do classicismo:

La *NRF* ne va pas naître d'un désir, si banal en littérature, de faire table rase, mais d'un retour à la rigueur et aux inspirations classiques. On nettoie. On ne se débraille pas : on resserre les cravates. L'esprit *NRF* à ses débuts n'inspire pas une révolte progressiste, mais, si l'on ose le dire, une protestation réactionnaire.⁶⁴

1.3. O advento da revista : os dois primeiros números

Embora se tenha inscrito na memória colectiva como obra de Gide, a verdade é que a criação da *NRF* se deve, essencialmente, ao seu grupo de amigos, que, em Março de 1908, entram em acordo com Eugène Montfort⁶⁵ para, em conjunto, fundarem uma revista literária. Gide toma conhecimento da iniciativa por intermédio de Marcel Drouin: “Sache que Montfort-Philippe-Ghéon-Ruyters, etc. – nous tous avons décidé de fonder une revue; plutôt que de te tourmenter à l'avance, on a résolu de te réserver une bonne petite surprise”⁶⁶.

De Março a Novembro, decorrem as difíceis negociações entre *gideanos* e *montfortistas* sobre a forma que a revista deverá adoptar e a composição do comité de

⁶³ André Gide, “Les limites de l'art”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 26.

⁶⁴ François Nourissier, *Un siècle NRF*, p. 16.

⁶⁵ Director da revista *Les Marges*, Eugène Montfort possuía a experiência prática que faltava ao grupo de Gide. Nas suas memórias, Schlumberger explica: “la cuisine d'une revue nous paraissait toujours un art obscur, où il est présomptueux de se risquer sans les lumières d'un maître queux. Répartition chez les libraires, tenue des comptes, publicité : qui s'entendrait à ces besognes ? Et c'est ainsi qu'on en vint à tourner les yeux vers Eugène Montfort. Il publiait, sous une couverture orange, un petit périodique, *Les Marges*, dont il était le seul rédacteur. Ses prédilections allaient à un naturalisme assez usé, pour lequel nous n'avions pas grand intérêt ; mais nous goûtions son honnêteté critique et sa franchise de ton. (...) nous avions de l'estime pour son indépendance d'esprit, pour son dévouement aux lettres, et nous pensâmes qu'il fallait lui faire confiance” (*Eveils*, pp. 187-188).

⁶⁶ *apud* Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 82.

redacção⁶⁷. Montfort impõe os seus indefectíveis, mas o grupo de Gide também não se deixa subjugar. Ruyters encarrega-se da questão da impressão, propondo o nome de Edouard Verbeke, director de *The St Catherine Press Ltd.* Copeau e Schlumberger desempenham um papel instrumental na *mise en place* do primeiro número, enquanto elementos impulsionadores do grupo gideano:

N’y aurait-il pas moyen de grouper Gide, Drouin, Ruyters e peut-être Ducoté, à dîner, avant ledit concile ? Il faut absolument que nous les secouions, hors de la présence de Montfort, et que nous tâchions de leur insuffler notre flamme. Nous ne pouvons pas marcher sans eux et, puisque nous sommes engagés à fond, il faut qu’ils suivent.⁶⁸

A questão do título impõe-se desde o início e demora algum tempo a ser resolvida consensualmente. Após inúmeras propostas medíocres (*Le Recueil*, *Le Divan*, *Le Portique*, etc.), Copeau sugere *Ulysse*, um título considerado genial pela sua ressonância profética, mas logo substituído por *Aujourd’hui*, denominação dotada de mais evidente força exortativa para a geração presente. Contudo, a escolha final recai sobre uma designação mais sóbria e com uma conotação patriótica, sugerida por Montfort. Schlumberger relembra o episódio:

En effet, un jour qu’il [Montfort] était venu chez moi s’entretenir de nos projets, il m’avait dit en me quittant : “Et puis j’ai un beau titre à vous proposer, un titre simple, qui ne sent pas la chapelle. Il a existé une *Revue française*, qui a eu de l’importance à son époque. C’est peut-être un titre ambitieux, mais qui dit bien ce qu’il doit dire”. La suggestion avait eu l’agrément de tous. (...) J’ignorais alors, je l’avoue à ma honte, qu’en nous plaçant sous le patronage de cette *Revue Française* (...), Montfort me ramenait d’une façon bien inattendue dans le circuit familial ; que cette revue avait été fondée par Guizot⁶⁹ et que, de 1837 à 39, sous un anonymat transparent, il y avait publié des articles marquants.⁷⁰

A este título acrescentar-se-á o adjetivo “nouvelle”, para marcar a distinção relativamente à revista de Guizot e sinalizar um impulso de renovação; e um subtítulo –

⁶⁷ A propósito da verdadeira saga que representaram a publicação do primeiro número e as longas negociações entre o grupo de Gide e o de Montfort, Cf. Alban Cerisier, “Une glissade, 1908”, in *Une histoire de la NRF*, pp. 81-97.

⁶⁸ Carta de Schlumberger a Jacques Copeau, Novembro de 1908, “Autour d’un faux départ”, in *La Nouvelle Revue Française*, nº 588, Fevereiro de 2009, p. 95.

⁶⁹ Bisavô de Schlumberger.

⁷⁰ Jean Schlumberger, *Eveils*, pp. 192-193.

imposto a Montfort pelo grupo de Gide – elucidativo das pretensões da revista: *La Nouvelle Revue Française de littérature et de critique*⁷¹.

Absorvido pela redacção do seu romance *La Porte Etroite*, Gide mantém-se afastado de todas estas questões práticas e não manifesta grande entusiasmo em colaborar na revista. Desconcertados com a sua falta de ânimo, os seus amigos incitam-no a participar mais activamente no empreendimento em curso, apelando à sua responsabilidade enquanto mentor ideológico do grupo:

Cher, ne pourriez-vous prendre sur vous de faire une chronique pour samedi, si courte fût-elle ? Que vous vous désintéressiez de la marche matérielle de la revue, c'est regrettable mais réparable. Que voulez-vous qu'on devienne si vous vous retirez du texte ? Si cette revue rime à quelque chose, c'est qu'elle pourra être la manifestation d'un groupe littéraire qui existe effectivement. Mais que voulez-vous que devienne ledit malheureux groupe si son chef évident, et sa seule valeur incontestée, le plante là ?⁷²

A distanciada desimplicação de Gide pode explicar-se, em parte, pela crescente hegemonia do director de *Les Marges* e da sua equipa na revista. Por outro lado, enquanto que os gideanos pretendem um órgão aberto, mas homogéneo, Montfort preconiza um eclectismo que lhes parece perigosamente descaracterizante e que, certamente, ditará o desmembramento do grupo.

O número inaugural da *Nouvelle Revue Française* vem a lume no dia 15 de Novembro de 1908, um fascículo de 88 páginas, com um formato oblongo, extremamente elegante. Na capa, cor de areia e sem adornos, distinguem-se apenas duas cores: o preto, cor predominante, e o vermelho, utilizado para destacar o título (realçando “Revue Française” em relação a “La Nouvelle”) e para indicar o tarifário (no canto inferior direito⁷³). A seguir ao título (o subtítulo não aparece na capa) vem o sumário, que, pela sua estrutura, é já bastante representativo do que será a *NRF* ao longo dos anos. Com efeito, a lista das contribuições encontra-se, desde o primeiro número, dividida em duas secções

⁷¹ A propósito do significado do título, leiam-se as explicações de Auguste Anglès (*André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française – I*, pp. 105; 107; 113) e de Alban Cerisier (*Une histoire de la NRF*, pp. 97-100).

⁷² Schlumberger a Gide, 11 de Novembro de 1908, *Correspondance Gide - Schlumberger*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 136-137.

⁷³ Nos números de luxo, este espaço contém a indicação: “Exemplaire de Luxe”.

nucleares, distinguindo o *corpus* de textos principais⁷⁴ das crónicas⁷⁵. Nota-se, pois, um equilíbrio premeditado entre, por um lado, criação e crítica, e, por outro, gideanos e montfortistas: “Les collaborations y étaient attentivement dosées: nos articles et ceux des amis de Montfort s’y balançaient exactement”⁷⁶. No final do sumário, indica-se a morada do escritório da revista, situado em Montmartre (26, Rue Henri Monnier, Paris).

Na contracapa, divulga-se a longa lista dos “Fondateurs et Comité de Rédaction”, constituída por doze elementos: o grupo de Gide⁷⁷ é complementado por Edouard Ducoté, Dumont-Wilden e Charles-Louis Philippe; do lado de Montfort estão os naturistas Marc Lafargue, Jean Viollis e Louis Rouart. Se a composição do comité de redacção já parece bastante heteróclita, ainda mais diversa é a extensa lista dos 27 colaboradores⁷⁸, prolongada por um inquietante “etc.”, tal como observa Alban Cerisier:

Quel curieux alliage tout de même que cette première NRF : elle donne l’impression d’un essai de synthèse entre *Antée*, *L’Ermitage* et toute une série de revues d’obédience naturiste, saupoudré de quelques figures inclassables connues de l’un ou de l’autre, invités de dernière minute au banquet. Comment cela aurait-il pu marcher ?⁷⁹

Após a indicação (em letras muito pequenas, mas a negrito) de que Eugène Montfort assume o cargo de director desta legião artística, surge o *alvará* da revista⁸⁰, no qual se enunciam as suas principais directrizes doutrinárias, sublinhando-se uma absoluta independência relativamente a qualquer tipo de credo; uma liberdade total de expressão, sendo cada colaborador considerado como o único responsável pelo conteúdo dos seus escritos (o que explica que não se aceitem pseudónimos); o acolhimento das novas gerações (francesas e estrangeiras); a exortação ao livre diálogo e ao confronto de opiniões; a exclusiva publicação de obras literárias e de artigos críticos:

⁷⁴ Michel Arnauld : “Jeanne d’Arc et les Pingouins” ; Charles-Louis Philippe : “Sur les maladies” ; Marcel Boulanger : “En regardant chevaucher d’Annunzio” ; Jean Schlumberger : “Sur les bords du Styx” ; T. E. Lascaris : “Les jardins d’Ihraïn”.

⁷⁵ *Les Romans* : Jean Viollis ; *La Poésie* : Jean Schlumberger; *Littérature* : André Ruyters ; *Chronique Italienne* : Francesco Coppola ; *Les Revues* : Léon Bocquet; *Echos*.

⁷⁶ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 188.

⁷⁷ Estranhamente, o nome de Ghéon não se encontra arrolado na lista dos *fundadores e comité de redacção*.

⁷⁸ Louis Bertrand, Binet-Valmer, Léon Bocquet, Marcel Boulanger, Saint Georges de Bouhélier, Jules Bertaut, Paul Claudel, Louis Codet, Emile Despax, Emmanuel Delbousquet, Jean Dominique, Georges Delaw, Henri Ghéon, Charles-Henri Hirsch, Edmond Jaloux, Tristan Klingsor, Gérard d’Houville, T.E. Lascaris, Marius-Ary Leblond, Maurice Le Blond, Pierre Leguay, Maurice Magre, Comtesse de Noailles, René Puaux, Edmond Pilon, Henri Vandeputte, Pierre Villetard, etc.

⁷⁹ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 103.

⁸⁰ Provavelmente redigido por Montfort.

La Nouvelle Revue Française entend conserver une entière indépendance vis-à-vis des doctrines et des personnes. Chaque collaborateur aura la liberté d'y exprimer son opinion, quelle qu'elle soit. (...) *La Nouvelle Revue Française* désire apporter un reflet direct et très vivant de ce que pense la génération nouvelle. Pour être exacte et complète, il est nécessaire qu'elle accepte même les divergences d'opinion quand il s'en produit. On rencontrera ici une liberté de discussion absolue. (...) On trouvera dans chaque numéro des articles d'actualité littéraire et des études, des poèmes et des nouvelles. En outre, la nouvelle production française en littérature, en musique, en art, y sera analysée avec soin, et des correspondants au dehors se chargeront de suivre pour la revue les plus intéressantes tentatives étrangères nouvelles.⁸¹

A revista abre com um texto de advertência que começa por circunscrever a situação histórico-periodológica dos escritores da *NRF* que pertencem à “génération qui dans la chronologie littéraire suivit immédiatement le symbolisme”⁸². Não dispenho de nenhuma revista na qual se sintam “complètement libres et chez eux”⁸³, estes escritores pretendem fazer da *NRF* um ponto de encontro e de convergência das suas dissimilares trajetórias, a fim de revelar ao público “l'apport nouveau qui doit distinguer les écrivains d'aujourd'hui de ceux d'hier”⁸⁴. Este breve texto preambular encerra com um comentário a propósito da idade dos fundadores da *NRF*, explicando que “si cette revue (...) n'est pas précisément une revue de jeunes, elle n'en est pas moins une jeune revue dès à présent ouverte à la génération qui s'élève”⁸⁵.

No fundo, Montfort postula a congregação de talentos heterogêneos, oriundos das mais diversificadas tendências ou grupos etários. Ora, o grupo de Gide nunca poderia subscrever um tão complacente eclectismo. É, precisamente, o que explica Schlumberger, ao recordar a reacção do grupo gideano ao ler, pela primeira vez⁸⁶, esta advertência introdutória de Montfort:

Et ce qu'on vit produisit une consternation bientôt suivie d'une tempête. (...) En tête un avertissement, d'un ton très décent, qu'avait rédigé Montfort. (...) Si nous avions, en temps voulu, demandé à voir les épreuves et pesé ces lignes avec assez de soin, nous aurions vu qu'elles

⁸¹ *NRF*, n° 1, 15 de Novembro de 1908, contracapa.

⁸² *ibid.*, p. 1.

⁸³ *ibid.*

⁸⁴ *ibid.*

⁸⁵ *ibid.*

⁸⁶ O primeiro número da *NRF* chega às mãos de Gide e dos amigos no dia 17 de Novembro. O grupo só teve acesso à revista completa após a sua publicação. Cf. Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 94.

n'annonçaient nullement la défense des quelques points de vue que nous brûlions de soutenir, mais un tableau des diverses tendances représentées par les hommes de notre âge. Et c'est bien là ce qu'était ce numéro.⁸⁷

Após uma leitura atenta deste primeiro número, Gide e os amigos não escondem a sua exasperação perante dois artigos provenientes da facção montfortista: um ataque a Mallarmé e um inflamado elogio de d'Annunzio. No primeiro, incluído na crónica “Les Revues” e intitulado “Contre Mallarmé”⁸⁸, Léon Bocquet cita, com sintomática complacência, longos fragmentos de um artigo de Jean-Marc Bernard sobre “l’Idée d’impuissance chez Mallarmé”⁸⁹, em que este visa demonstrar que “Mallarmé était condamné à l’inévitable stérilité tout ensemble par sa conception platonique de la poésie, par la suppression des intermédiaires de la pensée et sa tentative de fusion de la musique et de la poésie”⁹⁰. A segunda afronta deve-se ao texto “En regardant chevaucher d’Annunzio”⁹¹, no qual Marcel Boulanger apresenta, ao longo de doze páginas, uma rendida homenagem e reabilitação valorativa do poeta italiano, celebrando com veemência o seu êxito artístico: “Gabriele d’Annunzio est un magnifique animal humain, à tout prendre, et l’on n’aurait certes pas tout dit en parlant d’attitude théâtrale ou de géniale mise en scène”⁹². Ora, tal panegírico não podia deixar de causar incómodo a Gide, Schlumberger e Ghéon, que consideravam o autor de *La Ville Morte* “comme un artiste de deuxième ordre”⁹³, incapaz de concretizar a verdadeira essência da obra de arte minada por excesso de artificialismo. Três anos depois, o circuito gideano voltará a insurgir-se contra o decadentista italiano, a propósito do seu *Le Martyre de Saint Sébastien*. Numa acutilante crítica à obra em questão, Ghéon deixa bem claro que a arte de d’Annunzio não se coaduna com o conceito de beleza da *NRF* que, à luz desta polémica, começava a revelar os seus contornos idiossincráticos:

M. d’Annunzio ne saurait plus douter d’avoir créé une œuvre belle ; il n’a daigné y fondre que des éléments de beauté. – Ceci ne s’appelle point art, mais artifice, mais “artistisme” – pour me

⁸⁷ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 188.

⁸⁸ Léon Bocquet, “Contre Mallarmé”, *NRF*, n° 1, 15 de Novembro de 1908, pp. 77-81.

⁸⁹ *ibid.*, p. 77.

⁹⁰ *ibid.*, p. 81.

⁹¹ Marcel Boulanger, “En regardant chevaucher d’Annunzio”, *NRF*, n° 1, 15 de Novembro de 1908, pp. 21-33.

⁹² *ibid.*, p. 25.

⁹³ Lina Morino, *La Nouvelle Revue Française dans l’Histoire des Lettres*, Paris, Gallimard, 1939, p. 21.

permettre un mot barbare, moins barbare que ce qu'il désigne. (...) La vraie beauté n'est pas "excentrique", mais bien "centrale". Il semble que M. d'Annunzio qui crut sauver tant de ses livres par des descriptions de tableaux, ait promulgué dans son mystère la loi de cette esthétique funeste, qui méconnaît le processus essentiel de l'art et substitue à la création, le placage. (...) C'est que la barbarie n'est pas forcément inculture ; c'est que, de l'excès de culture, une autre barbarie peut naître, irrémédiable celle-là, par défaut de matière vive et d'autant plus dangereuse qu'elle porte le masque méditerranéen de la beauté. (...) Le goût français si mesuré, si fin, sait pourtant accueillir et fêter un Swinburne, un Dostoïevsky, un Ibsen ; mais croyez bien qu'obstinément il se refuse à prendre des leçons de latinisme de M. Gabriele d'Annunzio.⁹⁴

No fundo, os fundadores da *NRF* rejeitavam a arte de d'Annunzio, porque a julgavam "non pas trop classique, mais entaché d'un classicisme impur, d'un classicisme décadent, (...) qui, au lieu de nous entraîner sur le chemin de la beauté, guide nos pas alourdis vers les sentiers qui en éloignent"⁹⁵.

Indignado com estas duas "pierres de scandale"⁹⁶, Gide escreve a Montfort no propósito de esclarecer a situação. A resposta deste último mostra em que medida dissentiam as perspectivas de ambos relativamente à natureza da revista: Montfort, escudando-se no princípio da liberdade de opinião e debate, inicialmente propugnado, considera os polémicos artigos plenamente admissíveis:

Il ne m'importe pas que Boulanger dise du bien de D'Annunzio s'il le pense et si son article n'est pas mauvais. Cela ne m'empêchera pas de dire le contraire de Boulanger dès que j'aurai à parler de D'Annunzio, et peut-être dès le deuxième numéro à propos de la *Nave* que j'ai vue à Naples, et qui m'a fort déplu. Cela est conforme au principe de la revue que nous avons adopté d'un commun accord et qui admet que nos collaborateurs se contredisent. Il n'est pas question d'adopter une ligne de pensée commune. Nous ne demandons aux gens que du talent et de l'amour de la littérature. Quant à Stéphane Mallarmé, tout en le respectant profondément, je partage sur son œuvre l'avis du poète cité par Bocquet. Et si j'avais à faire la chronique des revues, je n'aurais pas manqué de citer l'article que Bocquet a cité.⁹⁷

⁹⁴ Henri Ghéon, "M. d'Annunzio et l'art : A propos du Martyre de St. Sébastien", in *Nos Directions*, Paris, Editions de la *Nouvelle Revue Française*, 1911, pp. 146-148.

⁹⁵ Lina Morino, *La Nouvelle Revue Française dans l'Histoire des Lettres*, p. 24.

⁹⁶ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 189.

⁹⁷ Montfort a Gide, 18 de Novembro de 1908, "Autour d'un faux départ", *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 98-99.

Assim, enquanto que Montfort pretendia converter a *NRF* num espaço aberto à discussão e ao confronto de ideias, Gide perspectivava a revista como um instrumento de afirmação identitária de uma equipa homogénea. As divergências eram óbvias e a cisão inevitável:

Avec une equipe ainsi composée, nous ne pouvions aller qu'à de nouvelles déconvenues. Comment faire prévaloir aucun dessein critique dans la cacophonie de ces voix discordantes ? Mieux valait écraser dans l'œuf ce déplorable monstre, accepter le ridicule de l'échec, s'excuser auprès des amis et connaissances, enfin se réserver pour autre chose, qui eût un sens, une unité, une orientation significative.⁹⁸

O grupo de Gide está firmemente decidido a recalcitrar na reunião marcada para o dia 20 de Novembro, tal como confessa Schlumberger, numa carta à sua esposa:

On se propose ce soir de casser les vitres. Un ultimatum sera posé à Montfort : il faudra qu'il accepte de soumettre tout ce qui paraîtra au comité de lecture et de n'y disposer que d'une voix, comme les autres, quand on votera sur le choix de la copie. S'il accepte on continuera cahin-caha. S'il refuse on verra. Gide offre, dans un an, de faire les frais d'une revue mais il ne veut pas avant. Alors ils se sont mis dans la tête qu'on laisserait couler celle-ci, à moins que je n'en prenne la direction. (...) ce soir on livrera bataille. Je suis assez porté à croire qu'il vaut mieux que ça saute.⁹⁹

No fim de contas, o encontro revela-se apaziguador: Montfort mostra-se aberto a concessões e cede às exigências que lhe são impostas¹⁰⁰. A revista mantém-se, com o grupo de Gide ainda mais implicado: “puisqu'il en était ainsi, il n'y avait qu'une chose à faire c'est de donner chacun le maximum d'effort possible”¹⁰¹. No entanto, dois dias depois, a situação sofre uma drástica reviravolta: Schlumberger e Montfort desavêm-se seriamente, quando este se manifesta reticente relativamente à viabilidade da revista. É num tom indisfarçavelmente acrimonioso que Schlumberger narra o episódio da discórdia à sua mulher:

Je viens de faire le brouillon d'une longue lettre d'abattage à Montfort. Je casse tout et prends la direction de la revue. Cet animal n'a-t-il pas eu le front de me dire hier qu'il ne croyait pas à la

⁹⁸ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 191.

⁹⁹ Schlumberger a Suzanne, 20 de Novembro de 1908, *NRF*, nº 588, Fevereiro de 2009, pp. 99-100.

¹⁰⁰ Cf. carta de Schlumberger a Suzanne, 21 de Novembro de 1908, *ibid.*, p. 100.

¹⁰¹ Carta de Schlumberger a Suzanne, 22 de Novembro de 1908, *ibid.*, p. 101.

vitalité de la revue, qu'il se réservait et n'osait encore demander d'abonnements autour de lui ? J'ai trouvé cela révoltant, moi qui ne cesse de me compromettre. Nous sommes tous fort montés. Je vais porter tout à l'heure ma lettre à Gide et si Montfort ne nous lâche pas la revue c'est nous qui nous en allons, c.a.d. Gide, Drouin, Ruyters, Ducoté, Copeau et moi et dans un an Gide nous donne la galette pour faire une revue propre.¹⁰²

Assim, para Gide e seus aliados, apenas duas hipóteses se lhes afiguram plausíveis: ou tomarem as rédeas da revista, passando Montfort a mero colaborador, ou Montfort mantém-se na direcção, abandonando, eles, neste caso, o barco.

Sob pretexto de ser aquele que melhor conhecia o inimigo, Schlumberger fica incumbido de se encontrar com Montfort. Ambos têm uma longa e elucidativa conversa, durante a qual esclarecem todos os motivos das suas discordâncias, acicatadas não só por divergências de princípios, como também por incompatibilidades intergrupais. Com efeito, Montfort não se incluía no círculo de admiradores de Gide:

Je me souviens qu'au terme d'une longue conversation (nous arpentions ensemble les boulevards) Montfort conclut: "Mettons le doigt sur le point névralgique. Vous misez tous sur Gide. Or je ne puis voir en lui qu'un amateur, l'image même de l'impuissance." Décidément nous barbotions dans des malentendus inclarifiables.¹⁰³

O grupo de Gide chegava, assim, à conclusão de que não havia reconciliação possível. A ruptura estava consumada. No dia 28 de Novembro, Ruyters anuncia a Copeau que a impressão do segundo número havia sido interrompida. Montfort decidira, por iniciativa própria, abandonar a *NR*F e retomar *Les Marges*, que ressurgiu em inícios de 1909. Gide escreve a Montfort, salientando a sensatez da decisão tomada:

Nous avons l'un et l'autre pris le bon parti; notre alliance était belle en ce qu'elle affirmait de réciproque sympathie, mais elle nous poussait à quelque manifestation douteuse et d'incertaine signification. *Les Marges* et *La Nouvelle Revue Française* (...) trouveront, dans le vaste champ de la littérature, place pour évoluer sans se gêner.¹⁰⁴

¹⁰² Carta de Schlumberger a Suzanne, 24 de Novembro de 1908, *ibid.*, p. 102.

¹⁰³ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 191-192.

¹⁰⁴ Gide a Montfort, 20 de Janeiro de 1909, *NR*F, n° 588, Fevereiro de 1909, p. 103.

Numa carta a Francis Jammes, o autor de *L'Immoraliste* dá conta do sucedido, referindo que tanto ele como o resto do seu grupo mantêm uma relação cordial com Montfort:

Tu m'as dit un jour en riant: "Il suffit que tu t'occupes d'une revue pour qu'elle meure" (...). Et en effet il se trouve que j'ai tué, au mois avant-dernier, la *Nouvelle Revue Française*, parce que son 1^{er} n° (...) me déplaisait. Prétextant de l'indécence d'un article contre Mallarmé et du médiocre snobisme d'un article sur d'Annunzio, articles passés tous deux sans l'assentiment du comité de direction, le dit comité s'est soulevé en masse et a débarqué Montfort – qui s'en est allé reformer ses *Marges* d'antan.

Je tiens à dire ici que les uns et les autres sommes restés dans les meilleurs termes avec Montfort : simplement, nous avons d'un commun accord jugé notre association discordante, sans signification, etc.¹⁰⁵

Ainda no rescaldo do episódio da dissidência, Gide e os amigos ganham novo alento e decidem retomar a *NRF*, unindo todos os seus esforços para, finalmente, a transformarem naquela "revue future" há tanto tempo projectada:

Penauds de notre sottie aventure, nous restâmes quelques jours sans vouloir rien écouter que notre soulagement d'en être sortis. Puis les regrets commencèrent et le souci de sauver la face. Impossible d'en demeurer là ; l'histoire avait fait trop de bruit. Tout le mal était venu de notre nonchalance à prendre nous-mêmes nos affaires en main. Nous étions embarqués : eh bien, aux rames !¹⁰⁶

A 17 de Dezembro de 1908, Gide anuncia ao seu amigo Alibert que, de ora em diante, a *NRF* pertence, exclusivamente, ao seu circuito e confessa-se inteiramente empenhado na concretização do projecto:

A présent, *La Nouvelle Revue Française* est notre œuvre et n'appartient qu'à nous. Aucune "liste de collaborateurs" ne sera indiquée, pour ne froisser la susceptibilité d'aucun de ceux que nous ne voudrions plus y mettre, et la couverture de la Revue ne portera le nom, comme "comité de direction", que de Ruijters, Copeau et Schlumberger. Mais, d'après les noms que je citais plus haut,

¹⁰⁵ Gide a Francis Jammes, 27 de Janeiro de 1909, in *Correspondance Jammes – Gide*, Paris, Gallimard, 1948, p. 256. Ao relatar os acontecimentos a Claudel, Gide não demonstra idêntica bonomia em relação a Montfort: "*La Nouvelle Revue Française*, dont peut-être vous avez reçu le premier numéro, est aussitôt morte que née. Le directeur, fâcheux et insuffisant, s'en est allé avec la clique de déplorables plumitifs qu'il y avait introduits. La revue dont je vous parle aujourd'hui naît des cendres de celle-ci" (Carta de Gide a Claudel, 9 de Janeiro de 1909, in *Correspondance Claudel – Gide 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, p. 95).

¹⁰⁶ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 193.

vous comprenez que je m'intéresse à la revue de tout mon cœur ; j'y collaborerai de mon mieux, nous ne désespérons pas d'en faire "quelque chose de propre"¹⁰⁷.

Após algumas vacilações, expressivas da ambiguidade da sua posição, Gide dá o primeiro sinal da sua real implicação, recusando-se a publicar *La Porte Etroite* na *Revue de Paris* e confiando-a antes à *NRF*. Era o gesto pelo qual todos ansiavam: o líder intelectual do grupo assume, finalmente, as suas responsabilidades. O facto de a revista ressuscitar com a publicação de *La Porte Etroite* de Gide revela-se particularmente significativo, na medida em que um dos principais desígnios literários da *NRF* foi, precisamente, a renovação do romance francês:

Le premier numéro contenait le début de *La Porte étroite* d'André Gide. (...) Il débutait ici par un roman. Et déjà ce détail était significatif pour ceux qui connaissaient son passé et qui avaient encore en mémoire ses premières œuvres (...) Bien qu'écrites en prose, ces œuvres étaient pourtant de véritables poèmes et conçues dans la manière symboliste la plus orthodoxe. (...)

La Porte étroite vient confirmer cette vocation nouvelle et montrer la résolution de Gide de rompre définitivement avec le symbolisme. Elle le fit apparaître complètement maître d'une nouvelle manière, qui ne devait plus rien à la poésie.¹⁰⁸

A equipa encontra-se plenamente mobilizada e não poupa esforços na preparação do segundo lançamento da revista. Mesmo o corifeu do grupo, até então avesso às questões práticas, nelas se empenha diligentemente. Era necessário encontrar uma nova morada para a *NRF* – 78, rue d'Assas, Paris (apartamento de Schlumberger) –, escolher um novo distribuidor – “Dépositaire général: E. Druet, 108, Faubourg Saint Honoré” – e tratar da questão da divulgação publicitária. Gide desempenha um papel particularmente activo na difusão da revista, em França e no estrangeiro, chegando mesmo a propor que se inserissem anúncios nos exemplares de *La Porte Etroite*, publicada no *Mercure de France*. Por outro lado, o ideólogo inspirador do grupo serve-se das suas relações nos meios literários e artísticos para recrutar colaboradores: Francis Jammes e Paul Claudel são as suas grandes conquistas do momento. Em breve, trará também para a revista os nomes de

¹⁰⁷ Gide a Alibert, 17 de Dezembro de 1908, in *Correspondance André Gide – François-Paul Alibert, 1907-1950*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1982, p. 15.

¹⁰⁸ Jacques Rivière, “La *NRF* et son rôle dans le mouvement littéraire d'avant guerre” [Conférence, Genève, 1918], in *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 22-23. Esta conferência encontra-se também publicada, com ligeiras alterações e uma introdução de Claire Paulhan, na *Revue des revues*, n° 21, 1996, pp. 73-96, sob o título “Histoire abrégée de La Nouvelle Revue Française”.

Alibert, Jules Iehl, Paul Wenz, Vielé-Griffin, Verhaeren, Régnier, André Suarès, entre outros, não esquecendo também alguns jovens e promissores talentos, como Henri Franck, Jules Romains, Alain Fournier, ou ainda Jacques Rivière. Schlumberger enfatiza a laboriosa participação de Gide, nos primeiros tempos da revista:

On peut dire encore que, de nous tous, c'est Gide qui prit notre entreprise le plus à cœur, ou plutôt qui eut pour elle le plus d'ambition. Ses lettres, billets, télégrammes de cette époque débordent de recommandations, de projets, d'impatiences, de plaintes. L'écart entre ce qu'il rêvait et ce que les contingences faisaient de nos fascicules, lui causait des nuits blanches. Il était prêt à écrire des adresses, à coller des timbres, il aurait été lui-même porter les numéros chez les abonnés ; mais il faisait une maladie pour les coquilles, les mauvaises mises en page, les omissions, les erreurs désobligeantes.¹⁰⁹

No entanto, apesar do seu evidente protagonismo, Gide abstém-se de ocupar uma posição oficial na revista, temendo que os seus inimigos a ataquem pelo que ele próprio representa: “Prévoyant que ses ennemis ne seraient que trop enclins à le tenir pour l'inspirateur de tout ce qui leur déplairait, il préféra ne pas se mettre en avant”¹¹⁰. Opta-se, portanto, por uma co-direcção, assegurada pelo triunvirato Jean Schlumberger, André Ruyters e Jacques Copeau – os primeiros três directores de uma longa genealogia:

Une revue se fonde ici dont je ne prends pas officiellement la direction... mais c'est tout comme, et c'est mieux – car je laisse l'apparence de la direction à trois amis plus jeunes, actifs et dévoués de cœur et d'esprit à la tâche de rédaction littéraire que nous assumons.¹¹¹

O segundo primeiro número da *NRF* vem a lume no dia 1 de Fevereiro de 1909, como se o de Novembro de 1908 nunca tivesse existido¹¹². O título¹¹³ e o formato¹¹⁴ mantêm-se, mas são visíveis algumas alterações significativas no domínio do conteúdo. Na primeira parte da revista, consagrada aos textos principais, acrescenta-se uma página

¹⁰⁹ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 205.

¹¹⁰ *ibid.*, p. 203.

¹¹¹ Gide a Claudel, 9 de Janeiro de 1909, in *Correspondance Claudel – Gide 1899-1926*, p. 93.

¹¹² Este novo fascículo surge como sendo o nº1 e a única alusão ao número anterior é uma nota de Gide, intitulada “Contre Mallarmé”, em que ele responde a Léon Bocquet, afirmando com irónica acutilância “qu'on ne se débarrasse pas d'un tel poète simplement en ne le comprenant pas” (*NRF*, nº 1, Fevereiro de 1909, p. 98).

¹¹³ O título mantém-se, mas com um pequeno acréscimo relativo à periodicidade da revista: *Nouvelle Revue Française – Revue mensuelle de Littérature et de Critique*.

¹¹⁴ Neste segundo número, aumenta-se ligeiramente o número de páginas que passa de 88 para 110.

intitulada “Textes”, na qual se inscrevem os nomes dos grandes mestres e citações expressivas das tendências do grupo. Já a secção crítica da revista evidencia mais drásticas mudanças: as crónicas são substituídas por notas, assinadas pelas iniciais do grupo e seus familiares, em sinal de modéstia e solidariedade, e pelo nome completo dos colaboradores convidados¹¹⁵. Acrescenta-se ainda uma pequena rubrica, intitulada “Notules”, que contém breves referências críticas, demasiado breves para integrarem a secção “Notes”.

O novo número da revista abre com um artigo programático que institui as suas linhas norteadoras estético-literárias. Intitulado “Considérations”¹¹⁶, o texto é subscrito por Jean Schlumberger, figura dominante da primeira *NRF*, que, graças ao seu bom senso conciliatório, se impõe como elemento pacificador das tensões intestinas do grupo, exercendo inequívoca autoridade moral e crítica no seio da equipa. Assim, “si Gide est l’éminence grise, lui fait figure de gardien du temple”¹¹⁷.

Este texto preliminar, que revela claras afinidades retórico-comparativas com um manifesto, começa com uma longa reflexão sobre os benefícios que a adopção de uma disciplina comum poderá trazer a um grupo, cuja coesão depende da adesão unitária a determinados princípios de base: “unité d’inspiration, sous les réalisations les plus divergeantes, unité non de goûts, mais de méthode, non de genres, mais de style”¹¹⁸. Assim, “la forte unité d’un groupe n’est faite que de la restriction des libertés individuelles”¹¹⁹, pois “il n’y a que records effrénés et que guerre intestine, là où l’exaltation de l’artiste ne connaît d’autre règle que son propre plaisir”¹²⁰. Tomando por principal alvo as confrarias literárias, o jovem director da *NRF* insurge-se contra as sociedades de elogio mútuo, impugnando a utilização dos valores ideológicos e morais ao serviço da literatura.

Numa reflexão posterior, Schlumberger reitera os princípios que regeram a união do grupo fundador da *NRF*, sublinhando que a coerência da equipa se baseava, não tanto na atracção centrípeta de um programa bem definido, mas bastante mais num conjunto de recusas comuns e num compartilhado conceito de arte. Por outras palavras, os fundadores de *NRF* ter-se-ão aliado com o intuito de lutar “d’une part contre la production bâclée et

¹¹⁵ Cf. Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 205.

¹¹⁶ Jean Schlumberger, “Considérations”, *NRF*, nº 1, Fevereiro de 1909, pp. 5-11.

¹¹⁷ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 127.

¹¹⁸ Jean Schlumberger, “Considérations”, *NRF*, nº 1, Fevereiro de 1909, pp. 5-6.

¹¹⁹ *ibid.*, p. 6.

¹²⁰ *ibid.*

comercializada, dite “ du boulevard ” ; de l’autre contre la littérature sclérosée, qui tournait superstitieusement les yeux vers le passé. Nous entendions ne pas laisser perdre ce que les anciennes disciplines conservaient de valable, et ne nous fermer à rien de ce qui est vivant. Un seul critérium : la qualité, qu’elle relevât du génie ou seulement des vertus qu’on peut appeler artisanales, celle d’un métier probe et convaincu”¹²¹.

Assim, consignando a importância do esforço e da disciplina no acto da criação estética, a *NRF* coloca-se, desde o princípio, sob o signo do classicismo.

Schlumberger encerra o seu texto de abertura, cotejando a missão da *NRF* com a de Du Bellay na sua *Défense et illustration de la langue française*, sendo que a defesa e ilustração preconizadas pela *NRF* se tornam extensivas a toda a cultura francesa não nacionalista, disponível para acolher todas as riquezas e influências exteriores:

Les plus fortes époques sont celles qui réagissent le plus vigoureusement, tout en étant les plus avides d’assimilation ; et la littérature du grand siècle, qui emprunte si hardiment des Latins et des Espagnols, n’a pas cru que sa santé la dispensât des virulentes défenses d’un Boileau.¹²²

Estas palavras remetem-nos, inequivocamente, para a resposta de Gide ao inquérito dirigido por Henri Clouard, na revista *La Phalange*, sobre as relações entre nacionalismo e literatura. O autor de *L’Immoraliste* afirmava que “nos plus grands artistes sont le plus souvent des produits d’hybridations et le résultat de déracinements, de transplantations”¹²³. Assim, sem nunca o nomear, Schlumberger delinea, neste seu manifesto, um retrato fiel do seu mestre, pois, tal como afirma Alban Cerisier, “Gide incarne à lui seul cette tension qui cherche à se designer autour de la notion de classicisme moderne, cette marche semée d’embûches entre discipline et nonchalance, héritage et transgression, austérité et lyrisme, intériorité et curiosité, individualisme et synthèse, sincérité et ironie”¹²⁴.

¹²¹ Jean Schlumberger, “Le cinquantenaire de *La Nouvelle Revue Française*”, in *La Nouvelle Revue Française, Mostra Documentale (1908-1925)*, Milão, 1960, pp. 5-6.

¹²² Jean Schlumberger, “Considérations”, *NRF*, n° 1, Fevereiro de 1909, p. 11.

¹²³ André Gide, “Nationalisme et Littérature”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 179.

¹²⁴ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 131.

1.4. A implantação do projecto *NRF*

C'était l'époque où paraissaient les premiers fascicules de *La Nouvelle Revue Française*. Je la lisais chaque mois jusqu'aux annonces. Littérairement, c'était mon évangile. Les jeunes écrivains d'aujourd'hui auront peine à s'imaginer (...) le prestige de ce petit groupe pur autour d'une revue en apparence modeste.¹²⁵

1.4.1. Uma empresa em ascensão

Ao longo dos seus primeiros anos de existência, a *NRF* conseguiu desenvolver uma estratégia expansiva tão eficaz, que em pouco tempo se transformou numa das mais dominantes e prestigiadas instituições no panorama literário e intelectual francês:

La NRF conquiert très rapidement un rôle central dans la vie littéraire. Elle obtient à la fois la reconnaissance des pairs et celle du public cultivé, pour lequel elle devient une instance d'arbitrage en matière de goût littéraire. Son souci d'autonomie artistique et de qualité formelle lui assure une légitimité au-dessus de tout soupçon.¹²⁶

Com efeito, entre Fevereiro de 1909 e Agosto de 1914, a revista evolui de forma notável em todos os aspectos: a sua gestão torna-se cada vez mais profissional; o seu espectro de colaboradores amplia-se consideravelmente; diversifica-se o seu conteúdo; e assiste-se a um decisivo alargamento da sua audiência.

1.4.1.1. Gestão e funcionamento da *NRF*

Tal como já foi referido, a *NRF* começa por ser oficialmente dirigida por um comité de direcção composto por Schlumberger, Copeau e Ruyters. Na realidade, Schlumberger é o “consul majeur de ce triumvirat”¹²⁷, pois é ele quem, nos primeiros tempos, assume a direcção quotidiana da revista, domiciliada no seu apartamento (78, rue d'Assas). O *marchant* de quadros Eugène Druet, depositário geral da revista (108, rue du Faubourg Saint-Honoré), encarrega-se da sua distribuição pelas livrarias.

¹²⁵ François Mauriac, “Mes premières années à Paris”, *Le Figaro*, 16 de Março de 1940.

¹²⁶ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, p. 130.

¹²⁷ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 136.

Face à célere ascensão da revista, esta gestão improvisada e colegial rapidamente se tornará insuficiente. Ansiosos por criarem a sua própria editora, os fundadores da *NRF* aliam-se a Marcel Rivière, editor de escritores socialistas e católicos, assim como da revista *L'Indépendance*¹²⁸. Assim, a partir do nº 22 (Outubro de 1910), aparece na capa da *NRF* o nome de “Marcel Rivière et CIE, Editeurs – 31, rue Jacob, Paris”. A revista dispõe, a partir de então, de um local para recepção ao público: “Réception le lundi de 10h à midi, 31 rue Bonaparte”¹²⁹.

Por outro lado, em Junho de 1910, a direcção passa a ser coadjuvada por um secretário, Pierre de Lanux¹³⁰, cuja função consiste, essencialmente, em coordenar a correcção das provas. Apesar de simpatizarem com o jovem assistente, a verdade é que os fundadores rapidamente se mostrarão insatisfeitos com as suas frequentes distrações e leviandades. Em Maio de 1911, Lanux comete uma falha fatídica, que conduz à sua exclusão do cargo de secretário da *NRF*. Após longas negociações, diligenciadas por Gide, o poeta Saintléger Léger (futuro Saint-John Perse) aceita que a *NRF* publique os seus *Eloges* que virão a lume, no número de Junho de 1911, completamente deturpados por numerosas gralhas. O poeta fica indignado ao perceber que as provas do seu texto, que ele próprio havia minuciosamente corrigido, não tinham sido tomadas em consideração. Lanux ter-se-á esquecido de enviar, para Bruges, as provas corrigidas¹³¹. Desolado com o sucedido, Gide ordena a reimpressão do texto em pequenos fascículos e o seu reenvio a todos os assinantes da revista, assumindo ele próprio todas as despesas¹³². Após este infeliz incidente, a redacção da revista decide contratar outro secretário. Nos meses seguintes, apresentam-se vários candidatos, entre os quais Louis Nazzi, jornalista da *Comoedia* e fundador da revista *Sincérité* (1909). Apesar de se sentir próximo do circuito gideano e de ter o aval de Copeau, as negociações não foram bem sucedidas e a direcção inclinou-se antes para o crítico e escritor Francis de Miomandre, colaborador ocasional da *NRF*. Após a admissão de Miomandre, apresenta-se um novo candidato, que, por essa altura, já era um

¹²⁸ Cf. Auguste Anglès, “Le fonctionnement de la *NRF* (1909-1914)”, *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XII, nº 61, Janeiro de 1984, pp. 13-14.

¹²⁹ Este local manter-se-á até Março de 1912. A correspondência e os manuscritos continuarão a ser enviados para o “78, rue d'Assas”, até Janeiro de 1912.

¹³⁰ O seu nome aparece, pela primeira vez, como secretário, no número 18 (Junho de 1910). Pierre de Lanux, neto de Marc de Lanux, professor de piano de Gide, começa por ser secretário pessoal do escritor, em 1908. Cf. Auguste Anglès, “Le fonctionnement de la *NRF* (1909-1914)”, pp. 22-23.

¹³¹ *ibid.*, p. 14-15.

¹³² A propósito deste episódio Lanux – Saintléger Léger, vd. Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, pp. 147-155.

dos colaboradores mais assíduos e prezados da revista: Jacques Rivière¹³³. O jovem de Bordeaux acabava de pedir a sua demissão do *collège Stanislas*, onde era professor de filosofia, e ambicionava vivamente tornar-se secretário da *NRF*, considerando-se até o candidato perfeito para o cargo, tal como ele próprio refere a Gide:

Si vous saviez à quel point je me sens les qualités qu'il faut pour tenir ce rôle ! Peut-être vous dites-vous que mes forces sont petites, mes fatigues fréquentes. Mais je vous jure qu'il n'y a pas là un empêchement sérieux. Je mettrais tant d'enthousiasme à mon travail. Mais, malheureux, ne voyez-vous pas qu'en un an je ferais de *La NRF* la première revue de France. Vous ne pouvez pas savoir de quoi je suis capable, quand j'y ai du goût. – Et ma méthode ! Vous ne songez pas que je suis méthodique jusqu'à la manie, que la moitié du temps que je perds, c'est par scrupules de méthode (...). Ah ! Comme je mènerais la revue, comme je vous ferais tous marcher. Il faudrait bien qu'elle paraisse le 1^{er} de chaque mois.¹³⁴

Francis de Miomandre acabará por ceder o seu lugar a Rivière, para grande satisfação deste e dos directores da revista. O seu nome aparece, pela primeira vez, enquanto secretário, no número de Janeiro de 1912¹³⁵. As suas funções, de natureza essencialmente editoriais, consistiam em “rassembler, préparer les manuscrits et les expédier à l'imprimeur de la revue, à Bruges, puis recevoir et corriger les épreuves, donner le bon à tirer”¹³⁶.

Ainda pela mesma altura (finais de 1911), os fundadores da *NRF* sentem a necessidade de investir numa direcção mais sólida, a fim de racionalizar a gestão da revista e de a tornar mais combativa. Procede-se, então, a uma profunda reorganização da estrutura redactorial, passando Copeau a ser o único director. Em Maio de 1912, aparecem estampados, na capa da *NRF*, os nomes de uma dupla de sucesso: Jacques Copeau –

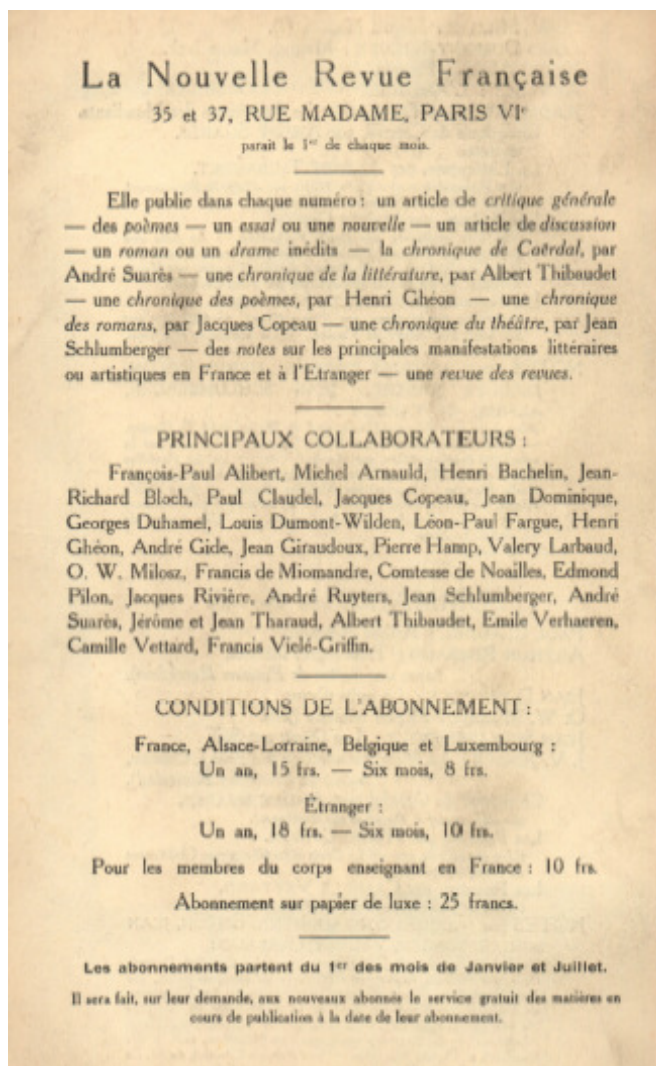
¹³³ O primeiro encontro entre Gide e Rivière deu-se a 15 de Dezembro de 1908, numa exposição do pintor André Lhote, no atelier de Suzanne Schlumberger. Gide mostrou-se, desde logo, interessado nos escritos do jovem Rivière (nomeadamente no seu artigo sobre Claudel) e convidou-o para o seu domicílio, para uma visita de cortesia. O segundo encontro dá-se a 25 de Janeiro de 1909. Cf. Carta de Isabelle Rivière a Jean Schlumberger, 8 de Novembro de 1949, in *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger (1909-1925)*, p. 231.

¹³⁴ Carta de J. Rivière a A. Gide, 6 de Dezembro de 1911, in *Correspondance André Gide – Jacques Rivière (1909-1925)*, p. 297.

¹³⁵ De Fevereiro a Outubro de 1912, a correspondência e os manuscritos vão para o domicílio de Rivière: 15, rue Froidevaux, Paris e, de Abril a Outubro desse mesmo ano, a morada para a recepção ao público passa a ser: 1, rue Saint-Benoît, Paris.

¹³⁶ Alix Tubman-Mary, Elisabeth Dousset, Robert Tranchida, *Jacques Rivière, L'homme de barre de La Nouvelle Revue Française, 1909-1925*, Catálogo da Exposição organizada na Mediateca de Bourges de 18 de Junho a 29 de Agosto de 2009, Número Especial do *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain Fournier*, nº122, 2º semestre 2009, p. 43.

director; Jacques Rivière – secretário. Uma das primeiras reformas da era Copeau consistirá na reformulação das páginas finais, que, a partir de Novembro de 1912, passam a anunciar o conteúdo da revista, bem como a lista dos principais colaboradores:



Copeau fomentará uma direcção mais dinâmica do que a de Schlumberger, mas o seu empenho começa a esmorecer a partir de 1913, com a fundação do teatro do Vieux Colombier. Nessa altura, é Rivière quem, na realidade, assume a direcção da revista, tutelado por Gide e Schlumberger.

Ainda em 1912, as relações com o editor Marcel Rivière degradam-se e o desejo de conseguir um espaço próprio torna-se tão premente que, no mês de Outubro, a revista e a editora mudam-se para novas instalações (35-37, rue Madame): “La revue a désormais pignon sur rue: huit fenêtres ou portes en comptant la boutique. Indépendance, chère

indépendance! Un maître mot dans une histoire séculaire”¹³⁷. Um folheto inserido no número de Novembro de 1912 informa os leitores de que “*La Nouvelle Revue Française* et les Editions de la *NRF*, cédant à la nécessité d’agrandir leurs locaux et de s’organiser d’une manière plus conforme au développement qu’elles ont pris, s’installent chez elles. Elles ne porteront plus, désormais, la firme de la maison Marcel Rivière et C^{ie}”¹³⁸.

1.4.1.2. O elenco *NRF*: uma agremiação movente

Um dos sinais mais evidentes do desenvolvimento da *NRF* reside na rápida expansão da sua equipa. Em 1912, num artigo intitulado “Un groupe littéraire” e publicado na *Revue Scandinave*, Gaston Sauvebois, um dos críticos da *NRF*¹³⁹, declarava que:

Le groupe de la *Nouvelle Revue française* constitue une des forces principales de notre jeune littérature actuelle. Non pas qu’il réunisse tous les bons écrivains de l’époque. Mais aucun autre n’en compte un pareil nombre et sous l’affirmation de tendances aussi nettement définies et aussi caractéristiques.¹⁴⁰

Contudo, os escritores não eram escolhidos por simples propensão ecuménica ou complacência estética, mas sim pelas suas comprovadas qualidades artísticas: “quiconque était accepté dans ses pages, recevait par là la preuve que son effort était de ceux qui avaient un sens et qu’il avait bien su enfile la direction de l’avenir”¹⁴¹. Com efeito, a *NRF* seleccionava criteriosamente os seus colaboradores, aceitando apenas aqueles que se encontravam em conformidade com o espírito da revista:

Il [le groupe] s’accrut de nombreux invités et ceux-là ne doivent pas être oubliés. Mais la *Nouvelle Revue française* tenait à rester fidèle à son programme, à ne pas s’ouvrir devant n’importe qui, au hasard des camaraderies, comme il arrive trop souvent. Elle choisit donc avec précaution ses nouveaux collaborateurs, n’admettant que ceux qui servaient aussi sa cause. Le groupe resta homogène tout en s’allongeant peu à peu de ces noms déjà connus : André Suarès, Jean et Jérôme Tharaud, Valéry Larbaud, Gaston Gallimard, Edmond Pilon, Albert Thibaudet, Alfred de Tarde,

¹³⁷ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 191.

¹³⁸ *NRF*, n° 47, Novembro de 1912.

¹³⁹ Gaston Sauvebois começa a colaborar na *NRF* no n°51 (Março de 1913), com uma nota intitulada “*Les Mœurs du Temps*, par Alfred Capus (Bernard Grasset)”, pp. 509-513. A partir daí, torna-se colaborador assíduo da secção “Notes”.

¹⁴⁰ Gaston Sauvebois, “Un groupe littéraire”, *La Revue Scandinave*, Novembro de 1912, disponível em <http://www.gidianet.net>.

¹⁴¹ Jacques Rivière, “La *NRF* et son rôle dans le mouvement littéraire d’avant-guerre”, p. 21.

Camille Vettard, Jean Richard Bloch, Henri Bachelin, Pierre Hamp, Francis de Miomandre, François-Paul Alibert, Jean Giraudoux, Émile Verhaeren, Francis Vielé-Griffin... et d'autres encore.¹⁴²

A cada vez mais acentuada intermitência das suas contribuições¹⁴³ leva os fundadores da revista a tomarem consciência da necessidade de angariar novos colaboradores. No entanto, a sua correspondência deixa transparecer uma relutante apreensão relativamente à admissão de elementos exógenos ao seu circuito: “mieux vaut pas de notes que des notes de collaborateurs étrangers à l'esprit de la revue (songeons à celles de Jaloux). On ne peut décidément en demander que des gens dont on soit tout à fait sûr. Mais cet hiver nous travaillerons à *former* deux ou trois aides”¹⁴⁴. Mesmo tendo noção das repercussões que o alargamento da equipa poderia provocar no espírito da revista, e apesar de pretenderem utilizá-la como caixa de ressonância dos seus próprios ideais estético-literários, os fundadores sempre manifestaram um enorme desejo de abertura a novos colaboradores, reservando, desde cedo, um espaço propício aos jovens e promissores talentos. A sua poética de *classicismo moderno*, que celebra a inovação sem impor uma ruptura com a tradição, permitiu à *NRF* congregar muitos dos melhores escritores da época e as mais diversas manifestações da modernidade artística e literária, não deixando, contudo, de fazer a apologia dos valores tradicionais. Assim, em tributo de homenagem aos mestres da geração anterior, a *NRF* publicará textos dos seus predecessores (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud...). Por outro lado, acolherá, nas suas páginas, todos os escritores contemporâneos dignos de interesse, sejam eles já consagrados (Paul Claudel, Henri de Régnier, Emile Verhaeren, Francis Vielé-Griffin, André Suarès...) ou ainda principiantes (Paul Valéry, Valéry Larbaud, Alain Fournier, Jean Giraudoux, Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Jules Romains...). Uma das mais salientes particularidades da *NRF* foi, sem dúvida, o papel que desempenhou enquanto instigadora de novos talentos e a sua capacidade em revelar grandes clássicos contemporâneos como por exemplo, Proust, Valéry, Gide, Claudel, entre outros. A verdade é que, pouco a pouco, a *NRF* foi edificando um *panteão* privado de onde constavam as figuras mais representativas da literatura universal de todos os tempos.

¹⁴² Gaston Sauvebois, “Un groupe littéraire”, disponível em <http://www.gidiana.net>.

¹⁴³ Cf. Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité – La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, pp. 43-47.

¹⁴⁴ Gide a Schlumberger, 11 de Novembro de 1908, *Correspondance Gide - Schlumberger*, pp. 317-318.

A fim de obter uma visão global do panorama de escritores que, para além dos fundadores, preencheram os sumários da *NRF*, entre 1909 e 1914, elaborámos uma tabela com os nomes de todos os colaboradores que foram sendo admitidos na revista, ao longo dos seus primeiros seis anos de existência¹⁴⁵. Indicamos, entre parêntesis, a recorrência de cada nome nos sumários da revista, desde a sua primeira colaboração até 1914 (ex.: Emile Verhaeren começou a colaborar na *NRF* em 1909 e o seu nome ocorre dez vezes nos sumários da *NRF*). Também destacámos, a cores, aqueles cujo índice de frequência se revela mais elevado e, simultaneamente, assinalámos, a negrito, os nomes de algumas das personalidades cuja passagem pela revista, ainda que ocasional, terá significativamente contribuído para a instauração do mito *NRF*.

¹⁴⁵ Note-se que desta tabela não constam os nomes dos seis fundadores da revista, nem dos escritores citados na secção “Textes”, de que trataremos mais adiante.

Colaboradores da NRF entre 1909 e 1914			
1909	<p>Lucien Jean (1) Jean Croué (3) Emile Verhaeren (10) François-Paul Alibert (8) Jean Giraudoux (3) Paul Claudel (19) Jacques Rivière (45) Edmond Pilon (14) Francis Vielé-Griffin (4) Edmond Jaloux (6)</p>	<p>André Lafon (1) René Bichet (5) Louis Dumont-Wilden (8) Francis Jammes (2) Léon-Paul Fargue (7) Louis Laloy (5) Saintléger Léger (3) Jules Romains (1) J. Iehl (pseud. de Michel Yell) (3) François Porché (3)</p>	<p>Jean Talva (2) Guy Lavaud (2) Valéry Larbaud (33) Gaston Furst (1) André Baine (5) Henri de Régnier (1) Paul Valéry (1) Francis Carco (1) Edouard Ducoté (5) Victor Castilleux (1)</p>
1910	<p>Charles-Louis Philippe (10) Henri Franck (7) Pierre de Lanux (11) Georges Valois (1) Claude Lorrey (2) Ch. Guérin (1) Comtesse de Noailles (5) Marcel Ray (2) Marguerite Audoux (1) Régis Gignoux (1) Emile Guillaumin (1) Maurice Beaubourg (1) Elie Faure (1)</p>	<p>Léon Werth (1) Paul Wenz (1) Elsa Koeberlé (1) Alain Fournier (12) C. Lucas de Pesloüan (1) Tristan Klingsor (3) Tancrède de Visan (1) Henri Bachelin (20) Charles Vildrac (5) Raymond Schwab (1) Ambroise Raynal (1) Walt Whitman (1)</p>	<p>Albert Erlande (1) Eugène Montfort (1) G.K. Chesterton (1) Jean-Louis Vaudoyer (1) Henri Aliès (6) Théodore Lascaris (5) Legrand-Chabrier (5) George Meredith (2) Lucien Marié (2) Saint-Hubert (2) A. Spire (1) Julián Ochsé (1)</p>
1911	<p>J. Dominique (pseud. Marie Closset) (2) Albert Thibaudet (32) Kurt Singer (1) F. de Miomandre (pseud. de François Durand) (3) René Chalupt (1) Guillaume Apollinaire (1)</p>	<p>Jean-Marc Bernard (1) Walter Savage Landor (1) J.-E. Blanche (3) Georges Duhamel (1) R.M. Rilke (1) Jean Richard (2) Félix Bertaux (15) Coventry Patmore (2)</p>	<p>Alain Desportes (1) Camille Vettard (20) Georges Chennevière (2) Lord Chesterfield (1) V. M. Llona (3) O. W. Milosz (3) Gaston Gallimard (3)</p>
1912	<p>Jean-Arthur Rimbaud (4) Pierre Hamp (1) Henry Deberly (1) Jérôme et Jean Tharaud (4) André Suarès (25) René Gillouin (1) Paul Fort (1)</p>	<p>Giuseppe Vannicola (1) Jules Delacre (1) John Keats (3) Jeanne Galzy (1) Charles Groz (1) Louis Chadourne (5)</p>	<p>Arnold Bennett (1) Alfred de Tarde (2) J. V. Jensen (1) Ernest Tisserand (1) P. F. Roche (1) Bernard Combette (1)</p>
1913	<p>Jacques Dyssord (1) Gaston Sauvebois (8) Léopold Chauveau (1) Rachel Annand Taylor (1)</p>	<p>Jules Renard (2) Louis Lefebvre (1) Edouard Dolléans (4) Roger Martin du Gard (2)</p>	<p>Darius Milhaud (1) Rabindranath Tagore (1) André de Hévesy (1) Comte de Gobineau (2)</p>
1914	<p>P. G. La Chesnais (1) Louis Demonts (1) Louis Nazzi (1) Wolf Dohrn (1)</p>	<p>Stendhal (1) Céline Rott (2) Marcel Proust (2) A. Thérive (1)</p>	<p>Gérard Mallet (1) Willy Schmid (1) A. Fernet (1)</p>

Nº de colaborações:
≥ 20
≥ 10
≥ 5

Deduz-se, da análise dos dados apresentados, que os principais colaboradores da *NRF* de Gide foram Jacques Rivière, Valéry Larbaud, Albert Thibaudet, André Suarès, Henri Bachelin e Camille Vettard.

Jacques Rivière foi, sem dúvida, tal como o designou Auguste Anglès, “la recrue modèle”¹⁴⁶ da primeira *NRF*. O seu nome aparece, pela primeira vez, no sumário da *NRF*, em Abril de 1909, com um artigo crítico sobre o “*Bouclier du Zodiaque*, par Suarès”¹⁴⁷. No número seguinte, colabora na secção crítica da revista, com uma nota sobre o seu amigo e pintor André Lhote¹⁴⁸, assinada apenas com as suas iniciais, facto sintomático da sua perfeita inclusão no grupo dos fundadores. Ainda em 1909, no número de Novembro, Rivière publica a sua “Introduction à une Métaphysique du Rêve”¹⁴⁹ e, em Dezembro, Gide e Copeau, apercebendo-se de que os seus artigos eram fiéis ao espírito da revista, solicitam-lhe uma colaboração regular. A partir de Janeiro de 1910, Rivière torna-se um dos colaboradores mais activos da *NRF*, onde publica inúmeras notas críticas e artigos teóricos substanciais, tais como “Le Roman d’aventure (I, II, III)”¹⁵⁰. Além da sua função de teorizador, a actividade crítica de Rivière, entre 1909 e 1914, incide, fundamentalmente, numa recensão regular de várias manifestações artísticas de âmbito nacional e internacional, que ele acompanha atentamente, desde exposições de pintura, representações teatrais, concertos, espectáculos líricos, ballets russos, entre outros. Lina Morino descreve, nos seguintes termos, o estilo crítico de Rivière:

(...) s’il est vrai que la prose de Rivière ne se signale par aucun éclat, par aucune emphase, elle doit retenir d’autant plus l’attention des bons juges par sa sobriété toute classique. Séduit aussi bien par la littérature que par la musique, la peinture, la danse et l’exotisme, le pouvoir d’observation et de critique de cet écrivain s’assouplit, se subtilise, se raffine et, enfin, s’étend et grandit jusqu’à devenir un véritable pouvoir de création.

Chez lui, la sensibilité, la justesse de jugement, l’intuition, le goût, l’analyse, la gravité tantôt souriante et tantôt pathétique, formaient une gerbe parfaitement harmonieuse, mais non compacte,

¹⁴⁶ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française – I*, p. 258.

¹⁴⁷ *NRF*, n° 3, Abril de 1909, pp. 260-264.

¹⁴⁸ Jacques Rivière, “André Lhote”, *NRF*, n°4, Maio de 1909, pp. 393-394.

¹⁴⁹ *NRF*, n° 10, Novembro de 1909, pp. 250-257.

¹⁵⁰ O artigo é publicado em três partes: (I)-n° 53, Maio de 1913, pp. 748-765; (II)-n° 54, Junho de 1913, pp. 914-932; (III)-n° 55, Julho de 1913, pp. 56-77. A última parte do artigo vem a lume, precisamente, no mesmo número em que se inicia a publicação de *Le Grand Meaulnes* de Alain-Fournier.

non serrée, rassemblée avec élan et scrupule à la fois par un homme dont il est visible que les enthousiasmes étaient souvent réfrénés par un noble tourment un peu craintif.¹⁵¹

A outra grande conquista destes primeiros anos da *NRF* foi Valery Larbaud, um dos mais importantes críticos e tradutores de *La Phalange*. Gide e Larbaud correspondem-se desde 1905 e o encontro entre ambos dá-se por intermédio de um amigo comum: Charles-Louis Philippe. É o início de uma sólida amizade entre os dois escritores, unidos não só pelas idênticas circunstâncias sociais e familiares¹⁵², como também por um comum anseio de renovação da literatura francesa. As cartas trocadas entre ambos revelam uma admiração mútua e uma flagrante consonância de ideais estéticos.

Seduzido pela “stricte et voluptueuse sensibilité”¹⁵³ dos *Poèmes par un riche amateur* (Messein, 1908), Gide dedica-lhes uma nota crítica no segundo primeiro número da *NRF*¹⁵⁴ e convida Larbaud a colaborar na revista recém-nascida:

Pourquoi ne donneriez-vous pas ce *Journal d'un homme libre* que vous me faites déjà désirer, à *La Nouvelle Revue Française* qui serait heureuse de vous compter parmi ses collaborateurs, et dans le second N° de laquelle je me suis laissé aller à dire quelque bien de *Barnabooth*, ce qui amorcera le lecteur.¹⁵⁵

Larbaud, por sua vez, dirige enfáticos elogios ao autor da *La Porte Etroite*, salientando o seu classicismo modernista:

J'admire beaucoup, qu'étant à l'avant-garde de la littérature contemporaine, et moderne entre les modernes, vous soyez maître d'un style qui a toute la pureté et toute la dignité de l'époque classique.¹⁵⁶

Conscientes do talento inovador de Larbaud e considerando-o, desde cedo, como um dos seus¹⁵⁷, os redactores da *NRF* tentam convencê-lo a trocar *La Phalange* pela *NRF*.

¹⁵¹ Lina Morino, *La Nouvelle Revue Française dans l'Histoire des Lettres*, p. 66.

¹⁵² Ambos órfãos de pai, foram criados pelas mães num ambiente de protestantismo austero, do qual se tentaram libertar pela escrita e pelas viagens, graças às suas avultadas fortunas que lhes proporcionaram uma verdadeira existência de *riches amateurs*.

¹⁵³ André Gide, “Poèmes par un riche amateur”, *NRF*, n° 1, Fevereiro de 1909, p. 102.

¹⁵⁴ *ibid.*, pp. 101-103.

¹⁵⁵ Gide a Larbaud, finais de 1908, in *Correspondance André Gide – Valery Larbaud (1905-1938)*, ed. Françoise Lioure, Paris, Gallimard, 1989, pp. 36-37.

¹⁵⁶ Larbaud a Gide, 10 de Julho de 1909, *ibid.*, pp. 39-40.

No entanto, apesar da sua proximidade com Léon-Paul Fargue, Charles-Louis Philippe, Saintléger Léger ou Claudel, Larbaud nunca se assumia como um verdadeiro membro da família *NRF*:

Le plus apprécié et le plus proche de leurs invités, il ne s'identifia pas à eux. Adopté mais non annexé, ni assimilé, il accepta de grand cœur ce qu'il aurait appelé une "standing invitation" chez eux, mais il ne s'y installa pas à demeure.¹⁵⁸

O autor de *Barnabooth* manter-se-á, assim, fiel à revista de Jean Royère, não deixando, contudo, de manifestar uma indesmentível simpatia pela revista de Gide, na qual inicia a sua colaboração, em Outubro de 1909, com *Dolly*¹⁵⁹, uma das suas *Enfantines*. A morte de Philippe aproximá-lo-á ainda mais do grupo da *NRF*, tornando-se, a partir de 1910, um dos seus mais apreciados e assíduos colaboradores. A sua primeira grande contribuição será o seu romance *Fermina Marquez*¹⁶⁰, um dos maiores sucessos da revista no domínio da ficção. A este, seguir-se-á *A. O. Barnabooth: Journal d'un milliardaire* (Fevereiro a Junho de 1913)¹⁶¹, uma obra pioneira que representa um passo fundamental na direcção do romance modernista.

Se, no domínio do romance, o seu legado se revela substancial, sê-lo-á, ainda mais, no domínio da crítica literária. Com efeito, Larbaud fica, a partir de 1911¹⁶², responsável pela crítica da literatura inglesa, subscrevendo, a partir de Fevereiro de 1913¹⁶³, a sua própria rubrica intitulada "Lettres Anglaises". O escritor cosmopolita foi, sem dúvida, o principal tradutor e crítico de literatura inglesa, na *NRF*, trazendo para as suas páginas

¹⁵⁷ A fim de lhe demonstrarem que o consideram como um membro da sua equipa, os redactores da *NRF* permitem a Larbaud que, desde cedo (Abril de 1911), assine as suas notas críticas, apenas com as suas iniciais.

¹⁵⁸ Auguste Anglès, "Le compagnon de route des fondateurs de La Nouvelle Revue Française" [Cahier des Amis de Valéry Larbaud, n° 4, 1969, pp. 5-11], in *Circumnavigations : littérature, voyages, politique (1942-1983)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 221.

¹⁵⁹ Valéry Larbaud, *Dolly*, *NRF*, n° 9, Outubro de 1909, pp. 177-185.

¹⁶⁰ Valéry Larbaud, *Fermina Marquez*, *NRF*, n° 15, Março de 1910, pp. 371-398; n° 16, Abril de 1910, pp. 483-511; n° 17, Maio de 1910, pp. 627-663; n° 18, Junho de 1910, pp. 766-786. Inicialmente, Larbaud tinha reservado este romance para *La Grande Revue* de Jacques Rouché, que o recusa pelo seu carácter pretensamente clerical, permitindo, assim, a sua publicação na *NRF*.

¹⁶¹ *NRF*, n° 50, Fevereiro de 1913, pp. 177-237; n° 51, Março de 1913, pp. 399-471; n° 52, Abril de 1913, pp. 579-630; n° 53, Maio de 1913, pp. 766-814; n° 54, Junho de 1913, pp. 933-1000.

¹⁶² O seu primeiro artigo crítico é publicado na secção dos textos principais e intitula-se: "William Ernest Henley, critique littéraire et critique d'art", *NRF*, n° 26, Fevereiro de 1911, pp. 259-278). A sua primeira nota crítica, publicada na secção "Notes", foi "Nouvelles études anglaises, par André Chevrillon", *NRF*, n° 28, Abril de 1911, pp. 620-621.

¹⁶³ Valéry Larbaud, "Lettres Anglaises: *Marriage*, by H. G. Wells (Mac Milan)", *NRF*, n° 50, Fevereiro de 1913, pp. 336-339.

nomes como os de William Ernest Henley, Walter Savage Landor, Coventry Patmore, Arnold Bennett, J. M. Kennedy, Oscar Wilde, William Beckford, H.G. Wells, James Stephens, Edgar Poe, Francis Thompson, Alice Meynell, Joseph Conrad e G. K. Chesterton. Por outro lado, graças às suas viagens e amizades, Larbaud encarregava-se de publicitar a revista além-fronteiras, desempenhando um papel de agente mediador entre a *NRF* e as literaturas estrangeiras:

Sa passion pour les voyages, les langues et les littératures étrangères n'était aucunement liée à un quelconque besoin d'exotisme: Larbaud envisageait la littérature mondiale comme un immense échiquier de domaines linguistiques permettant les échanges avec l'*Autre*.¹⁶⁴

A aliança entre o escritor cosmopolita e a revista de Gide não podia ter sido mais fecunda. Na verdade, Larbaud aprofundou a poética do classicismo moderno da *NRF*, no sentido de um cosmopolitismo fundado num ideal humanista, já que, para ele, “grand connaisseur des littératures classiques, la volonté d’innover la littérature française est inséparable de la conscience d’une tradition culturelle commune à l’Europe”¹⁶⁵. Por outro lado, enquanto viajante europeu, Larbaud contribuiu para a abertura da *NRF* ao estrangeiro, trazendo a novidade do carácter “transnational et transhistorique de la littérature”¹⁶⁶:

(...) sa [de Larbaud] contribution sera d’un apport décisif pour la revue, qui connaîtra avec lui les ivresses baignées de nostalgie du cosmopolitisme moderne, d’une psychologie en mouvement qui ne distingue plus l’expression de l’intime de celle de la diversité du monde – microclimats, grands espaces ou chemins de fer, peu importe. Larbaud c’est la naissance du “sentiment géographique moderne”, une manière nouvelle d’appréhender le monde, de s’y découvrir et de lui faire écho. (...) *La NRF* n’est décidément pas une clôture.¹⁶⁷

Larbaud foi, pois, um dos pilares do cosmopolitismo da *NRF*, um dos seus traços mais peculiares. Com efeito, considerando as literaturas estrangeiras como uma inesgotável

¹⁶⁴ Otilia Pires Martins, “Larbaud et la passion des voyages et des littératures étrangères: intermédiaire, médiateur, passeur”, in *Valery Larbaud et le Portugal: lusophilie et médiation*, Lição de Síntese apresentada para provas de Agregação no Grupo/Sub-Grupo 1 – Cultura Francesa, Universidade de Aveiro, 2007, pp. 8-9.

¹⁶⁵ Maaike Koffeman, *Entre classicisme et modernité – La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Epoque*, p. 215.

¹⁶⁶ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 159.

¹⁶⁷ *ibid.*, pp. 156-157.

fonte de inspiração, a *NRF* foi, progressivamente, admitindo colaboradores estrangeiros (tal como se pode constatar na tabela anteriormente apresentada), distinguindo-se, assim, da maior parte das revistas suas contemporâneas, muitas vezes impermeáveis às culturas estrangeiras ou até programaticamente xenófobas. Assim, a revista de Gide publica inúmeras traduções de textos de escritores estrangeiros, sobretudo ingleses: G. K. Chesterton (nº 20, trad. P. Claudel), George Meredith (nº 21, trad. André Fontainas; nº 32, trad. Maurice Pierrotet), Walter Savage Landor (nº 30, trad. V. Larbaud), Coventry Patmore (nº 33 e 34, trad. P. Claudel), Lord Chesterfield (nº 35, trad. T. Lascaris), John Keats (nº 42, 43 e 44, trad. Marie-Louyse Des Garets), Arnold Bennett (nº 44, trad. V. Larbaud), Rachel Annand Taylor (nº 54, trad. MM. Bonnet). A *NRF* foi ainda a primeira revista francesa a divulgar a obra do poeta austríaco Rainer Maria Rilke (nº 31, trad. A. Gide) e a interessar-se por escritores das mais diversas culturas, como, por exemplo, o americano Walt Whitman (nº 18, trad. de Léon Bazalgette), o alemão Kurt Singer (nº 27), o russo Milosz (nº 36), o dinamarquês J. V. Jensen (nº 46, trad. Agnès Copeau), ou ainda o poeta indiano Rabindranath Tagore (nº 60, trad. Gide).

Outras duas figuras emblemáticas, na *NRF* de Gide, foram os críticos Albert Thibaudet e André Suarès, designados por Auguste Anglès como “deux hôtes encombrants”¹⁶⁸, cuja “cohabitation, d’abord idyllique, ne tardera pas à connaître des passes difficiles”¹⁶⁹. Com efeito, tratando-se de dois convidados tardios, formados fora do circuito gideano e com ideias que nem sempre correspondem às expectativas do grupo, a presença de ambos, na revista, não será vista com bons olhos por todos os colaboradores.

Albert Thibaudet, discípulo de Bergson, crítico literário de *La Phalange* e professor de história no liceu de Grenoble, publica, em Outubro de 1909, na revista de Jean Royère, um texto elogioso sobre *La Porte Etroite*¹⁷⁰, suscitando, desde logo, o veredicto favorável de Gide: “Excellent article de Thibaudet sur moi, dans la dernière *Phalange*. Je crois qu’il mérite d’être attiré parmi nous”¹⁷¹. Em finais de 1910 e princípios de 1911, surgem, na mesma revista, dois artigos de Thibaudet sobre a poesia de Mallarmé. A sua admiração por Mallarmé, assim como por Verhaeren e Vielé-Griffin, a sua crença na fecundidade dos

¹⁶⁸ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : L’âge critique 1911-1912*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1986, p. 487.

¹⁶⁹ *ibid.*

¹⁷⁰ Albert Thibaudet, “*La Porte Etroite*, par André Gide”, *La Phalange*, nº 20, Outubro de 1909, pp. 541-546.

¹⁷¹ André Gide a Henri Ghéon, 29 de Outubro de 1909, in *Correspondance Ghéon-Gide II (1897-1903)*, Paris, Gallimard, 1976, p. 732.

intercâmbios culturais e o seu empenho na busca daquele classicismo moderno característico da *NRF* fazem-no entrar para a órbita da revista de Gide, que lhe dedica, no número de Março de 1911, uma nota laudatória, sublinhando a sua “intelligence critique singulièrement aiguisée, et capable, après les détours les plus subtils d’une analyse quasi philologique, de se resserrer soudain en telle formule de généralisation”¹⁷². Nesse mesmo número, vem a lume a primeira contribuição de Thibaudet para a *NRF*: um texto lírico intitulado “Taormine”¹⁷³, designado por Auguste Anglès como “une méditation géographico-politico-esthétique foisonnant autour du prétexte d’une visite à Taormine”¹⁷⁴. O nome de Thibaudet aparece de novo, no número de Maio, com um artigo crítico fundamental sobre a controvérsia em torno de “La Nouvelle Sorbonne”¹⁷⁵. Em 1912, confrontado com a escassez de novos romances e colaboradores, o grupo procede a uma reorganização das rubricas, instituindo um sistema de crónicas especializadas. A crónica intitulada “La littérature” é atribuída a Marcel Drouin, que a recusa, por se encontrar cada vez mais afastado da vida literária e da *NRF*¹⁷⁶. Gide faz, então, a proposta a Thibaudet e propõe anexá-lo definitivamente à revista:

Et maintenant dites: qu’y avait-il de résolu pour Thibaudet ? Et quelle est maintenant son adresse ? Renonçons donc d’avance à toute chronique régulière de Marcel et prenons comme article ce qu’il pourra peut-être nous donner par la suite ; mais puisque cette première chronique de Th paraît très satisfaisante, attachons-le donc définitivement – ne voulez-vous pas ? Cela sera pour nous un soulas considérable de songer que nous pouvons nous reposer sur lui, pour parler d’une série de livres importants sur lesquels, avec le régime actuel, nous courons le risque de garder le silence ou de laisser parler n’importe qui.¹⁷⁷

¹⁷² *NRF*, n° 27, Março de 1911, p. 484.

¹⁷³ Albert Thibaudet, “Taormine”, *NRF*, n° 27, Março de 1911, pp. 387-400.

¹⁷⁴ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : L’âge critique 1911-1912*, vol. 2, p. 25.

¹⁷⁵ Albert Thibaudet, “La Nouvelle Sorbonne”, *NRF*, n° 29, Maio de 1911, pp. 693-700. Vd. também Michel Leymarie, “Comment la critique vint à Thibaudet”, *Mil neuf cent* 2008/1, n° 26, pp. 109-110.

¹⁷⁶ É com um certo pesar que Schlumberger relembra o progressivo afastamento de Drouin: “Il [Drouin] avait laissé s’éloigner et disparaître peu à peu de la vie littéraire ce « Michel Arnauld » sur lequel tant d’espoirs s’étaient fondés. La maladie de la volonté, qui devait annuler de si beaux dons, s’était annoncée depuis des années par d’inquiétants symptômes qui désespéraient Gide.” (*Eveils*, p. 200)

¹⁷⁷ Gide a Schlumberger, 21 de Fevereiro de 1912, in *Correspondance Gide - Schlumberger*, p. 472.

Inicialmente reticente¹⁷⁸, Thibaudet acaba por aceitar, tornando-se, a partir daí e até à sua morte, em 1936, um dos colaboradores mais assíduos e prolíficos da revista. O crítico inaugura, em Março de 1912, a sua crónica “La Littérature” que, a partir de Abril de 1914, se intitula “Réflexions sur la littérature” e surge na secção consagrada aos textos principais da revista, ao lado da “Chronique de Caërdal” de Suarès. Embora nem todos os fundadores apreciem a prolixidade do novo recruta, a verdade é que Thibaudet virá a revelar-se “une imperturbable machine à produire de la copie”¹⁷⁹, cuja crítica “comparatiste et imagée, paraît particulièrement innovante et renouvelle le cadre strict représenté par l’école de Lanson”¹⁸⁰.

André Suarès, que já tinha colaborado em *La Revue des Deux Mondes* de Ferdinand Brunetière e era um dos principais críticos literários de *La Grande Revue*, sob o pseudónimo de Yves Scantrel, é a outra notável aquisição da *NRF*, em 1912. Embora ainda pouco conhecido, Suarès usufruía já de um grande prestígio em certos círculos restritos, “qui opposaient à la littérature ‘établie’ leur minuscule Eglise des catacombes: parmi ces purs, on disait couramment Claudel – Gide – Suarès, comme on aurait dit Eschyle – Sophocle – Euripide”¹⁸¹. O nome do escritor já não era estranho para os leitores da *NRF*, pois, em Abril de 1909, Rivière estreara-se, precisamente, com um estudo sobre o *Bouclier du Zodiaque*: “Un des grands livres. Toute sa beauté est en ce qu’il a d’insupportable”¹⁸². Com efeito, Suarès foi, desde cedo, um alvo cobiçado pelos fundadores da *NRF*, quer pela sua perspicácia crítica e hermenêutica, quer pelos novos subscritores que, por seu intermédio, poderiam afluir à revista. Em Novembro de 1910, Gide escreve a Schlumberger, sugerindo-lhe: “ne trouvez-vous pas qu’il serait intéressant d’avoir du

¹⁷⁸ Numa carta a Gide, em Janeiro de 1912, Thibaudet afirmava que : “Il vaudrait beaucoup mieux, et vous en êtes persuadé comme moi, pour la *NRF* que Michel Arnauld trouvât moyen de tenir la rubrique en question. Il a des qualités de mesure, de pondération, de lucidité, qui en font le critique idéal” (Carta inédita de Thibaudet a Gide, 16 de Janeiro de 1912, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, *apud ibid*).

¹⁷⁹ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : L’âge critique 1911-1912*, vol. 2, p. 487.

¹⁸⁰ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 196.

¹⁸¹ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : L’âge critique 1911-1912*, vol. 2, p. 518.

¹⁸² Jacques Rivière, “Bouclier du Zodiaque, par André Suarès” [*NRF*, n° 3, Abril de 1909], in *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 45. O artigo suscita a ira de Suarès, que logo escreve a Gide, afirmando que o texto está redigido “sans amour et sans intelligence” e que “ce critique non seulement n’aime pas mon œuvre, mais il n’aime pas mon humanité”. Gide, interessado na colaboração de Suarès para a *NRF*, tenta acalmá-lo: “que n’avez-vous pas senti dans ces pages une jeune personnalité ardente se débattre contre votre puissante influence ?”. Graças aos esforços conciliadores de Gide, o autor do *Bouclier du Zodiaque* aceita perdoar o arrojo juvenil de Rivière: “Soit! Je penserai donc à lui désormais avec tendresse comme à un petit qui m’a fait mal et m’a mordu en tétant”, *apud* Jacques Rivière, *Etudes*, p. 45 (nota de rodapé).

Suarès – et dans notre n° de janvier ? Il me paraît que cela achèverait de déparçiculariser notre revue et de la signaler de plus en plus”¹⁸³. Dois anos mais tarde, e após longas negociações¹⁸⁴, Suarès inicia a sua colaboração na *NRF*, no número de Abril de 1912, com uma crónica mensal, intitulada “Chronique de Caërdal”. A união, há tanto tempo ansiada, entre o escritor e a revista de Gide, agrada a todos, mas não vai durar muito tempo: em 1914, Copeau reduz a colaboração de Suarès a quatro artigos por ano. Por um lado, porque as susceptibilidades de Suarès perturbam as suas relações com os restantes membros da equipa e, por outro, porque as suas crónicas correspondem cada vez menos às expectativas que os redactores da revista nelas tinham depositado. Com efeito, as ideias do cronista são consonantes com o espírito do grupo, mas o seu estilo enfático, polemizante e acrimonioso tende a afastar-se consideravelmente do tom da *NRF*:

La plupart de ses [Suarès] convictions et tendances, une fois isolées, concordent avec les directions de la *NRF* ; mais les ‘idées’ d’un écrivain ne se peuvent dissocier de son style, et le sien, dans le lyrisme comme dans l’invective, s’apparente plus à celui des romantiques flamboyants qu’à celui de Gide et de ses amis. Son ton, qui en impose par une hauteur cavalière et une désinvolture de mousquetaire, irrite ou lasse vite par des bravades coruscantes, des phrases à crête et à ergots, le strident et le hargneux de ses sarcasmes, le pâmé de ses exaltations, le hoquetant de ses assertions. Ses ennemis avaient beau jeu à le caricaturer en prophète hystérique, aux cheveux défaits, l’écume à la bouche et l’œil égaré. Et ses nouveaux amis sont devenus bientôt moins attentifs à l’accord de ses intentions avec les leurs qu’à la discordance de cette clameur parmi leurs voix. (...) Par ses susceptibilités et son hypersensibilité, par son humeur instable et ombrageuse, par son apparence et son accoutrement, Suarès incarne le personnage anachronique de l’Artiste, que la *NRF* a classé aux archives de la comédie littéraire, tandis qu’il s’en fait l’avocat passionné.¹⁸⁵

Se é verdade que Larbaud, Thibaudet e Suarès ocuparam um lugar de honra nos sumários da *NRF*, beneficiando de um estatuto próximo do dos fundadores, o mesmo não aconteceu com outros colaboradores que, apesar da sua integridade e dedicação, nunca chegaram a ser admitidos no círculo íntimo do grupo. É o caso, entre outros, de Henri

¹⁸³ Gide a Schlumberger, 11 de Novembro de 1910, in *Correspondance Gide - Schlumberger*, p. 331.

¹⁸⁴ Em princípios de 1912, Jacques Rouché diminui a mensalidade que Suarès auferia pela sua colaboração na *Grande Revue*. Copeau oferece, então, ao escritor, 2000 francos por ano, para colaborar na *NRF*. Suarès aceita a proposta, para grande satisfação do grupo de Gide. Curiosamente, a remuneração de Suarès é bem superior à de Thibaudet que recebe apenas 1200 francos por ano. Cf. Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 172.

¹⁸⁵ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : L’âge critique 1911-1912*, vol. 2, p. 554.

Bachelin e de Camille Vettard, dois dos críticos mais assíduos da *NRF*. Amigo de Charles-Louis Philippe, Bachelin começa a colaborar na *NRF*, a partir do número de Maio de 1910¹⁸⁶, tornando-se um dos colaboradores mais fiéis da revista, tanto na parte dos textos principais como na secção “Notes”. Contudo, as suas notas são consideradas, pelos redactores da revista, demasiado complacentes e os seus romances¹⁸⁷ esteticamente frágeis, servindo apenas para preencher espaços vazios. Desiludido com as reacções dos seus colegas perante o seu trabalho, Bachelin acabará por cortar relações com a revista de Gide¹⁸⁸.

Camille Vettard inicia a sua colaboração, na *NRF*, em Setembro de 1911¹⁸⁹ e, até 1914, será um dos principais redactores de notas para a revista, chegando mesmo a substituir Copeau na crónica dos romances quando este, demasiado ocupado com o teatro do *Vieux Colombier*, não conseguia respeitar a periodicidade fixada. Contudo, o nome de Vettard nunca aparecerá na parte dos textos principais, pois os redactores duvidavam do seu talento crítico e achavam o seu trabalho bastante medíocre. A verdade é que o tom “escolástico” de Vettard não correspondia ao paradigma crítico da *NRF*: “l’esprit de Vettard me touche par sa pathétique bonne volonté. Il est assez tourné dans le bon sens grâce au vent que nous soufflons (...). A part cela la note¹⁹⁰ est très mal foutue et comme vous dites, horriblement écolière”¹⁹¹.

Abordámos, aqui, os nomes dos colaboradores com maior índice de frequência, nas páginas da *NRF*, entre 1909 e 1914. Outros existem, no entanto, cuja contribuição, embora menos frequente, não deixa de ser tão, ou mais, significativa e determinante. É o caso, por exemplo, de outros críticos e cronistas como Félix Bertaux (o especialista de literatura alemã), Edmond Pilon, Gaston Sauvebois, Edmond Jaloux; dos poetas Paul Claudel, Emile Verhaeren, François-Paul Alibert, Léon-Paul Fargue; de romancistas contemporâneos como Alain Fournier (o autor de uma das obras-primas da *NRF*: *Le Grand Meaulnes*,

¹⁸⁶ Henri Bachelin, “Pas-comme-les-autres”, *NRF*, nº 17, Maio de 1910, pp. 591-602.

¹⁸⁷ Henri Bachelin publicou dois romances na *NRF*: *La Bancalé* (de Setembro a Outubro de 1910) e *Juliette la Jolie* (de Maio a Julho de 1912).

¹⁸⁸ Cf. Carta de Bachelin a Schlumberger, 14 de Dezembro de 1911, in *Correspondance Gide - Schlumberger*, p. 448.

¹⁸⁹ Camille Vettard, “L’Ordination, par Julien Benda (Cahiers de la Quinzaine)”, *NRF*, nº 33, Setembro de 1911, pp. 371-372.

¹⁹⁰ Trata-se da nota de Vettard sobre “*Nicolas Gogol*, par Louis Léger”, *NRF*, nº 66, Junho de 1914, pp. 1046-1054.

¹⁹¹ Carta de Copeau a Rivière, 15 de Abril de 1914, *apud* Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 95.

publicado entre Julho e Novembro de 1913), Charles-Louis Philippe, Jean Giraudoux ou, ainda, Marcel Proust, que passou de “rejeitado” a um dos autores icónicos da sigla *NRF*.

Com efeito, o episódio que envolveu Proust é, talvez, um dos mais carismáticos da história da revista. Em Novembro de 1912, desejoso de se ver consagrado pela prestigiosa *NRF* e, sobretudo, pelo seu eminente patrono ideológico, Proust envia, para o comité de leitura da revista, o manuscrito de *Du Côté de Chez Swann*, o primeiro volume do seu *opus magnum A la recherche du temps perdu*. Ora, para os redactores da *NRF*, hostis aos escritores mundanos e à literatura de salão, Proust não passava de um *snob* representante deste universo frívolo de complacências e elogios mútuos. O desmesurado e excêntrico manuscrito de 633 páginas é, então, liminarmente rejeitado, sem sequer ser lido. O romance será publicado, um ano depois, pelas edições de Bernard Grasset e é nessa ocasião que os redactores da *NRF* se apercebem do grosseiro erro de julgamento que cometeram. Num tom de contrita desolação, Gide escreve a Proust, em Janeiro de 1914, fazendo o seu *mea culpa* em relação ao episódio:

Depuis quelques jours, je ne quitte plus votre livre; je m'en sursaute avec délices, je m'y vautre. Hélas ! Pourquoi faut-il qu'il me soit si douloureux de tant l'aimer ?

Le refus de ce livre restera la plus grave erreur de la *N.R.F.* – et (car j'ai cette honte d'en être beaucoup responsable) l'un des regrets, des remords les plus cuisants de ma vie. Sans doute, je crois qu'il faut voir là un fatum implacable, car c'est bien insuffisamment expliquer mon erreur que de dire que je m'étais fait de vous une image d'après quelques rencontres dans le “monde”, qui remontent à près de vingt ans. Pour moi, vous étiez resté celui qui fréquente chez M^{mes} X... et Z..., celui qui écrit dans *Le Figaro*... Je vous croyais – vous l'avouerez-je ? – “du côté de chez Verdurin”. Un snob, un mondain amateur, quelque chose d'on ne peut plus fâcheux pour notre revue.¹⁹²

Adjuvado por Gaston Gallimard, Jacques Rivière, um dos primeiros a reconhecer a genial originalidade da obra de Proust¹⁹³, tenta conseguir o segundo volume de *A La Recherche du Temps Perdu* para publicar na *NRF*. Em inícios de Maio, Proust responde-lhe:

¹⁹² Carta de Gide a Proust, Janeiro de 1914, in *Marcel Proust / André Gide - Autour de La Recherche : lettres*, prefácio de Pierre Assouline, Bruxelles, Editions Complexe, 1988, pp. 9-10.

¹⁹³ A 7 de Fevereiro de 1914, Proust escreve a Rivière, exclamando jubilosamente: “Enfin, je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction!”. *Correspondance Marcel Proust – Jacques Rivière (1914-1922)*, Paris, Gallimard, 1976, p. 27.

Votre lettre me touche infiniment et je commence par vous dire 1° que la seule publication (journal et revue) où je souhaite que des fragments de mon œuvre paraissent est la N^{lle} Revue Française. 2° que vous recevrez ces fragments avant le 10 mai.¹⁹⁴

O diálogo entre ambos manter-se-á e Proust virá a tornar-se um dos principais colaboradores da *NRF* de Rivière. Entretanto, a revista de Gide publicará fragmentos de *A la recherche du temps perdu* nos números de Junho e de Julho de 1914¹⁹⁵.

Assim, ao longo dos seus primeiros anos de existência, a *NRF* foi reunindo, nas suas páginas, uma plêiade dos mais notáveis escritores nacionais e internacionais. O considerável alargamento da sua equipa teve inevitáveis consequências no conteúdo da revista.

1.4.1.3. Crítica e criação: o espírito *NRF* ou o duplo rosto de Jano

Um dos sinais mais visíveis do desenvolvimento da *NRF* é a dimensão dos seus fascículos, que se vão tornando cada vez mais extensos: em 1914, a revista tem entre 150 e 200 páginas. Os números da *NRF* são geralmente compostos por dois blocos essenciais: o corpo principal, que contém os textos mais importantes e uma segunda parte, que engloba todo o discurso crítico da revista¹⁹⁶.

O apartado dos textos principais abre, em geral, com um artigo de fundo (de preferência um texto programático da autoria de um dos fundadores), seguido de alguns poemas, outros artigos e um longo texto em prosa (um excerto de um romance ou de uma novela). Do nº1 (Fevereiro de 1909) ao nº 12 (Janeiro de 1910), esta primeira parte contém uma rubrica intitulada “Textes”, na qual se transcrevem citações dos grandes escritores clássicos universais, seleccionados de forma a corroborar a poética da revista. São citados fragmentos colhidos em Bernard Palissy, Nietzsche, Flaubert, Goethe, Dostoievski, Stendhal, Edgar Allan Poe, Joachim du Bellay, La Bruyère, Michel-Ange, Baudelaire, Leopardi, Linné, Montesquieu, Fénelon, Montaigne, Mme de La Fayette, Benjamin

¹⁹⁴ Carta de Proust a Jacques Rivière, Maio de 1914, *ibid.*, p. 29.

¹⁹⁵ Sobre este episódio da entrada de Proust para a *NRF*, vd. também Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, pp. 206-210 ; Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : L'âge critique 1911-1912*, vol. 2, pp. 390-393 e *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : Une inquiète maturité 1913-1914*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1986, pp. 266-270 ; 314-316.

¹⁹⁶ De modo a facultar um panorama global da constituição dos sumários da *NRF*, apresentamos uma tabela onde se incluiu a estrutura de cada um dos números da revista e com o nome dos colaboradores que nele participam: ver Anexo I – Estrutura dos sumários da *NRF* de 1909 a 1914.

Constant, Platon e Delacroix. O clássico mais citado, nesta rubrica, é Goethe, cujo classicismo cosmopolita e inovador constitui um modelo de referência para a *NRF*:

Le génie le plus favorisé est celui qui absorbe tout, qui assimile tout, non seulement sans porter par là le moindre préjudice à son originalité native, à ce qu'on appelle le caractère, mais bien plutôt en donnant par cela même à ce caractère sa vraie force et en développant ainsi toutes ses aptitudes.¹⁹⁷

O segundo bloco do fascículo apresenta, sob o título genérico “Notes”, e em caracteres mais pequenos, artigos críticos referentes a todos os géneros artísticos¹⁹⁸. Embora fosse menos prestigioso colaborar nesta segunda parte, a verdade é que os fundadores da *NRF* lhe atribuíam uma enorme relevância, considerando-a mesmo como o núcleo vital da revista: afinal, era aí que se exprimiam e se posicionavam nos debates literários da época. Com efeito, pretendendo lutar contra “le journalisme, l’américanisme, le mercantilisme et la complaisance de l’Epoque envers soi-même”¹⁹⁹, a revista concede um lugar de honra à sua vertente de intervenção crítica. Aliás, no decurso das discussões que precederam o renascimento da *NRF* após a primeira guerra mundial, Schlumberger chega a propor a Rivière que se abandone a rubrica das notas e a reacção deste não podia ser mais explícita relativamente à importância que os fundadores lhe atribuíam: Rivière rejeita, peremptoriamente, a proposta, alegando que o exercício da função crítica é a razão de ser da revista:

En d’autres termes, je la vois [la *NRF*] gardant un caractère plus critique que celui que tu sembles vouloir lui laisser. Le rôle de juge ne m’apparaît pas si méprisable ni si inutile qu’à toi. (...) C’est pourquoi je ne suis pas d’avis de supprimer les notes. Je crois même que c’est un genre littéraire dont on nous fera plus tard un mérite d’avoir eu l’idée.²⁰⁰

Com efeito, até 1914, a preocupação dos fundadores da *NRF* centra-se, essencialmente, na secção crítica da revista, onde abundam as suas contribuições, já que as notas dos novos colaboradores, recrutados para suprir as lacunas dos fundadores, cada vez

¹⁹⁷ “Dernière Lettre de Goethe à Guillaume de Humboldt”, in “Textes” *NRF*, nº 4, Maio de 1909, p. 371.

¹⁹⁸ Para que um artigo crítico fosse publicado no corpo principal da revista, era necessário que tivesse uma extensão determinada e que apresentasse um interesse geral.

¹⁹⁹ Carta de Gide a Alibert, *apud* Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française – I*, p. 128.

²⁰⁰ Rivière a Schlumberger, 2 de Setembro de 1917, in *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger (1909-1925)*, Lyon, Centre d’Etudes Gidiennes, 1980, p. 151.

mais dispersos, nem sempre correspondem ao tom exigido pela *NRF*. Por isso, muitos deles nunca chegarão a assinar os seus textos com as suas iniciais, mas sim com o seu nome completo, indício do seu estatuto de convidados exógenos ao círculo íntimo da revista. No seu livro de memórias, Schlumberger repisa a importância concedida pelo grupo ao aparelho crítico da revista e à descoberta e afirmação de novos talentos críticos:

L'important à nos yeux, c'était nos dernières pages, celles qui contenaient notre appareil critique. C'est là qu'était notre citadelle et nous ne laissons pas à d'autres le soin d'en défendre les positions. Nous apportâmes beaucoup de circonspection à introduire parmi nos notes celles de quelques invités. Ils n'avaient jamais le ton qui nous semblait juste : ou trop louangeur, ou trop diffus, ou trop lyrique. Et puis il fallait prendre des gants pour leur faire changer une phrase. Aussi n'avaient-ils droit aux initiales qu'après un noviciat. Recruter ou former de bons rédacteurs de notes fut notre perpétuel souci.²⁰¹

Se a composição global dos sumários se mantém inalterável até à guerra, a secção crítica sofre várias mudanças. Inicialmente, os fundadores dividem entre si os livros a comentar. No entanto, este método revela-se inviável com a diminuição do empenho de alguns deles. A redacção da revista recorre, então, a novos colaboradores e a uma reestruturação da parte crítica, criando rubricas especializadas. A partir do número de Novembro de 1909, a famosa “Revue des Revues” (recenseamento das principais revistas nacionais e estrangeiras) deixa de pertencer às “Notes” para se converter numa rubrica independente, situada no final do fascículo. Em 1911, aparece, no número de Fevereiro, a rubrica “Lectures”, na qual se apresenta o catálogo crítico das obras dignas de interesse, não incluídas nas “Notes”. No mês seguinte, a *NRF*, cada vez mais aberta ao estrangeiro e ao intercâmbio intercultural, cria a rubrica “Traductions” (comentário das obras traduzidas em francês e das traduções de obras francesas publicadas no estrangeiro), que se desdobrará em “Lettres Italiennes” (nº 48, Dezembro de 1912) de Louis Chadourne, “Lettres Allemandes” (nº 49, Janeiro de 1913) de Félix Bertaux e “Lettres Anglaises” (nº 50, Fevereiro de 1913) de Valery Larbaud. Em princípios de 1912, os redactores procedem a uma profunda reorganização da secção crítica da *NRF*, que regressa ao sistema das crónicas regulares, inicialmente adoptado por Montfort²⁰². No sumário do número de

²⁰¹ Jean Schlumberger, *Eveils*, pp. 208-209.

²⁰² Este sistema de crónicas foi abolido pelos fundadores de 1909, que consideravam que uma repartição rígida das temáticas constituía um obstáculo à liberdade dos colaboradores. Assim, de 1909 a 1911, a

Fevereiro, aparece a crónica do teatro, redigida por Schlumberger, a do romance, por Copeau e a da poesia, por Ghéon. No mês seguinte, surge a crónica da literatura, que devia ser atribuída a Drouin, mas que acabará por ficar a cargo de Thibaudet. No número de Julho, André Suarès entra para a *NRF* com a sua “Chronique de Caërdal”. Nota-se, portanto, ao longo destes seis primeiros anos da *NRF*, uma dilatação significativa da vertente crítica da revista, que passará a ocupar uma grande percentagem dos fascículos, assim como um aumento progressivo do número de rubricas especializadas:

Alors la revue est devenue de plus en plus grosse, parce que nous avons les notes, les chroniques (poésie, roman, théâtre), et puis alors la chronique régulière d’Albert Thibaudet, remplaçant Michel Arnauld défaillant, comme je vous l’avais dit, c’est-à-dire “La Littérature”, et puis encore la chronique d’André Suarès. Cela devenait énorme, un peu bourré, à mon avis. Il y avait quand même un peu de déséquilibre entre la partie critique et la partie de textes.²⁰³

Contudo, este sistema de crónicas exige uma regularidade que os colaboradores nem sempre conseguem cumprir, verificando-se, frequentemente, a sua ausência nos sumários da revista. Assim, a partir de Setembro de 1913, as crónicas passam a ser incorporadas nas “Notes”²⁰⁴, à excepção das de Suarès e Thibaudet, que mantêm o seu formato original²⁰⁵. A secção “Notes” passa então a subdividir-se em várias rubricas: “La Littérature”, “La Poésie”, “Le Roman”, “Le Théâtre”, “La Peinture”, “Les expositions”, “La Musique”, “Lettres anglaises”, “Lettres Allemandes”, “Lettres Italiennes”, “Divers”²⁰⁶.

Todos estes esforços concentrados na elaboração dos sumários reflectem uma constante busca de equilíbrio entre as suas vocações plurais, traço sintomático da primeira *NRF*:

On cherche le bon équilibre: entre les œuvres d’imagination et les contributions critiques, entre l’avant-garde et le tout-venant de la bonne littérature, entre le génie français et les voix étrangères,

actividade crítica, na *NRF*, assume a forma de um longo artigo de fundo, situado no corpo principal da revista, ou então, de um artigo mais curto, situado na parte das “Notes”. Em 1912, a revista retoma o sistema das crónicas regulares, para que cada redactor possa exercer, de forma livre e expansiva, a sua actividade crítica.

²⁰³ Auguste Anglès, “Le fonctionnement de la *NRF* (1909-1914)”, p. 26.

²⁰⁴ Por exemplo, sob o título “Romans”, aparecem todos os artigos, de diferentes autores, referentes aos livros de prosa.

²⁰⁵ Em 1914, a de Thibaudet passará a intitular-se “Réflexions sur la Littérature” e perdurará com o mesmo formato até à morte do seu autor, em 1936.

²⁰⁶ Para uma análise mais detalhada da evolução das rubricas, na *NRF* de 1908 a 1914, vd. Cf. Maaike Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, pp. 265-268.

entre les auteurs d'obédience catholique et ceux qui ne passeront jamais le seuil d'une église, entre ceux qui sont acquis, ceux qui ne semblent pas destinés à l'être et ceux qu'on aimerait accueillir... Bref, une savante alchimie, dirigée de mains de maîtres depuis les jardins du Luxembourg et les promenades d'Auteuil.²⁰⁷

Assim, consubstanciando na prática o seu subtítulo – “revue de littérature et de critique” –, a *NRF* preocupa-se, não só com a literatura e a arte em geral, mas também, e sobretudo, com a teoria e a crítica literária. Os seus sumários, que elencam uma constelação de autores antigos e modernos, franceses e estrangeiros, são o reflexo nítido do seu ideal conciliador e ecuménico de classicismo moderno.

1.4.2. Fora de muros : um projecto cultural concertado

N'est-ce pas aux rameaux qui lui poussent que l'on reconnaît la vitalité d'un arbre ? Or la *NRF* n'a cessé de donner naissance à des entreprises qui, sans exception, ont connu le succès.²⁰⁸

Uma das principais, e porventura mais fecundas, estratégias da *NRF*, para se impor no panorama literário nacional e internacional, consistiu na expansão do seu projecto literário para além das páginas da revista, através de um vasto conjunto de iniciativas culturais, baseadas nos mesmos princípios estéticos e morais. Assim, os fundadores da *NRF* desenvolvem uma série de actividades paralelas ou, melhor, de “entreprises annexes qui, comme des satellites, gravitent autour de la revue”²⁰⁹ e que contribuem para reforçar a sua hegemonia na arena literária. Entre 1910 e 1914, os fundadores da *NRF* participam nos colóquios estivais de Pontigny, criam a sua própria Editora e fundam um Teatro.

Em 1910, vem anexar-se à *NRF* uma primeira iniciativa *satélite*: *Les Décades de Pontigny*, fundadas e dirigidas por Paul Desjardins, professor de Letras, ensaísta e

²⁰⁷ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 135.

²⁰⁸ Jacques Rivière, “La *NRF* : Son histoire, son programme, son avenir” [Brochure de présentation de la *NRF*, 1922], in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 54.

²⁰⁹ Maaïke Koffeman, “André Gide et l'évolution de la première *NRF*, ou la stratégie des satellites”, *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XXIX, n° 131/132, Julho-Outubro de 2001, pp. 438. A propósito dos empreendimentos satélites da *NRF* ver também, da mesma autora, *Entre classicisme et modernité*, pp. 102-127.

fundador, em 1892, da *Union pour l'Action Morale* que, a partir de 1905, se cognominará *Union pour la Vérité*²¹⁰.

Admirador da *NRF* e do seu classicismo moderno e amigo de longa data de Jean Schlumberger, Desjardins convida os fundadores da jovem revista a colaborar na organização dos colóquios de Verão, realizados na Abadia de Pontigny. Esses colóquios têm por objectivo reunir homens de letras e académicos, franceses e estrangeiros, para debaterem os mais variados assuntos, desde literatura a questões sociais, religiosas, educativas ou jurídicas²¹¹. Em poucos anos, as *Décades de Pontigny* usufruirão de um inegável prestígio, tornando-se “un des hauts lieux (...) de la sociabilité intellectuelle de la première moitié du siècle”²¹².

Conscientes dos benefícios que uma aliança estratégica com Pontigny lhes poderia proporcionar, os homens da *NRF* aceitam o convite, esperando, assim, ampliar o seu campo de acção e estabelecer relações colaborativas com outros meios intelectuais, nomeadamente estrangeiros. Além do importante apoio financeiro facultado por Gide e Schlumberger, o grupo da *NRF* encarregar-se-á, entre 1910 e 1913, da preparação das décadas literárias: “La Poésie contemporaine” (10 a 19 de Setembro de 1910); “Art et Poésie: libres conversations sur le tragique” (19 a 28 de Agosto de 1911); “Art et Poésie: du roman”²¹³ (21 a 30 de Agosto de 1912); “Le métier des lettres” (31 de Agosto a 9 de Setembro de 1913).

Para a primeira *décade* literária, o grupo da *NRF* apela à participação de intelectuais estrangeiros, como o crítico dinamarquês Georges Brandes, o escritor italiano Giuseppe Vannicola, o dramaturgo russo Valeri Brioussov e os austríacos Rudolf Kassner e Rainer Maria Rilke. Embora apenas o escritor inglês H.G. Wells tenha respondido ao

²¹⁰ Sobre Paul Desjardins, os colóquios estivais de Pontigny e a *NRF*, vd. François Chaubet, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Villeuneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000; Jean-Pierre Cap, “Les décades de Pontigny et la Nouvelle Revue Française – Paul Desjardins, André Gide et Jean Schlumberger”, *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XIV, nº 69, Janeiro de 1986, pp. 21-32.

²¹¹ Cada tema reúne uma assistência de 20 a 25 pessoas, que o debaterão durante 10 dias, o que explica que os encontros sejam denominados como *Décades de Pontigny*.

²¹² François Chaubet, “Les Décades de Pontigny (1910-1939)”, *Vingtième Siècle*, nº 57, 1998, p. 36.

²¹³ A escolha do tema desta “décade” foi motivada pelos debates que por essa altura decorrem na *NRF* em torno do romance ou, mais precisamente, da crise do género romanesco. Além do núcleo *NRF*, também participam nestes colóquios Edmund Gosse, o escritor norueguês Johan Bojer e alguns jovens professores pertencentes ao círculo de Desjardins. Estas jornadas estivais de 1912 foram transcritas, a partir de apontamentos coligidos por Schlumberger, por Pascal Mercier (“Marcel Drouin et le groupe de la *NRF* à Pontigny (1912) : la décade dévoilée”, *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XXI, nº 99, Julho de 1993, pp. 423-444).

convite²¹⁴, Gide faz um balanço positivo do evento, afirmando a Larbaud que “l’intérêt de cette réunion a dépassé toute attente”²¹⁵. Numa carta ao escritor alemão Harry Kessler, o autor de *La Porte Etroite* refere o papel que a NRF e Pontigny pretendem desempenhar na vida intelectual europeia, sublinhando o parentesco existente entre as duas instituições literárias:

Les entretiens de Pontigny, dont je vous avais parlé, ont été plus intéressants que je n’avais osé l’espérer. Nous y avons pris, à l’égard des *traductions* et des relations de pays à pays, dans le but de renseigner l’homme désireux de culture sur ce qui se produit d’important à l’étranger, en littérature et en art, - d’importantes résolutions ; tout un programme que *La Nouvelle Revue Française* va s’efforcer de remplir. Il faudra qu’elle se sente approuvée et encouragée aussi bien à l’étranger qu’en France.²¹⁶

Reconhecendo nos colóquios de Pontigny um instrumento propício ao incremento da sociabilidade intelectual internacional, Gide tenta tornar mais assídua a presença de escritores ingleses, nas *décadas* de 1911, convidando H. G. Wells, Arnold Bennett e Edmund Gosse, que será o único a comparecer. Com efeito, até 1914, as *décadas* literárias reúnem, essencialmente, os escritores da NRF e alguns jovens universitários ligados a Desjardins.

Entretanto, as relações entre a NRF e Pontigny ficam debilitadas em finais de 1911, quando Jean Variot publica, na revista reaccionária *L’Indépendance*, uma feroz diatribe dirigida a Desjardins pelo facto de os seus colóquios estivais se realizarem num edifício religioso²¹⁷. O artigo, intitulado “L’Abbaye laïque de Pontigny”, traduz a animosidade dos homens de direita para com os intelectuais – designados como “phraseurs médiocres”²¹⁸ –, uma medular aversão herdada de *l’Affaire Dreyfus*. A NRF replica, no número de Dezembro, com uma “Réponse à M. Variot”, assinada por Copeau. No entanto, embora tenha defendido Desjardins, o grupo de Gide não fica alheio às reacções negativas que a

²¹⁴ Encontravam-se, também, nesta primeira década literária, o alemão Kurt Singer e o arquitecto belga Henry Van de Velde.

²¹⁵ Carta de Gide a Larbaud, Setembro de 1910, in *Correspondance André Gide – Valéry Larbaud (1905-1938)*, p. 57.

²¹⁶ Carta de Gide a Kessler, 20 de Outubro de 1910, in Claude Foucart, *D’un monde à l’autre: la correspondance André Gide – Harry Kessler (1903-1933)*, Lyon, Centre d’Etudes Gidiennes, 1985, p. 73.

²¹⁷ Desjardins comprou a Abadia de Pontigny, em 1906, após a lei da separação dos poderes da Igreja e do Estado que ditou a laicização dos bens do Clero. Cf. Jean-Pierre Cap, “Les décades de Pontigny et la *Nouvelle Revue Française* – Paul Desjardins, André Gide et Jean Schlumberger”, pp. 26-27.

²¹⁸ Jean Variot, “L’Abbaye laïque de Pontigny”, *L’Indépendance*, 1 de Novembro de 1911, pp. 170-176.

sua presença nos colóquios pode provocar nos escritores católicos e nos intelectuais reaccionários. Assim, sob pressão dos grupos adversários e temendo pela sua liberdade de manobra, os homens da *NRF* vão-se afastando progressivamente de Pontigny, a partir de 1912.

O grupo de Gide não comparece nas *décadas* de 1913 e as de 1914 não se realizam por causa da guerra. Os colóquios estivais são retomados em 1922 e os escritores da *NRF*, que por essa altura já fruirão de um enorme prestígio intelectual, marcarão presença. É então que começam os anos dourados das *Décades de Pontigny*, que constituíram “surtout entre les deux guerres pour l’élite intellectuelle française et européenne un lieu de rencontre, de réflexion et d’échange incomparable”²¹⁹. Embora as *décadas* literárias de 1910 a 1914 não tenham respondido às expectativas da equipa da *NRF*, que pretendia o alargamento da sua audiência internacional, a verdade é que esta primeira fase dos colóquios de Pontigny implantou as bases “d’une alliance stratégique qui réalisera tout son potentiel dans les années 1920”²²⁰.

Outra iniciativa *satélite* empreendida pelo grupo de Gide foram as edições *NRF*. Os fundadores da *NRF* manifestaram, desde cedo, o desejo de fundarem a sua própria empresa editorial, na qual pudessem publicar as suas obras. Para a concretização de tal empreendimento, os redactores da *NRF* precisavam de um homem que, em simultâneo, reunisse sensibilidade para os negócios e para a literatura. O gestor ideal deveria, pois, ser :

Assez fortuné pour contribuer à l’apport de capital et assez désintéressé pour n’escompter de profit qu’à long terme, assez avisé pour conduire une affaire et assez épris de littérature pour placer la qualité avant la rentabilité, assez compétent pour s’imposer et assez docile pour exécuter les directives du groupe, c’est-à-dire de Gide.²²¹

Após algumas tentativas malogradas²²², o projecto consuma-se, em 1911, com a chegada, ao círculo gideano, de Gaston Gallimard, cujo perfil correspondia modelarmente aos requisitos sociais, culturais e económicos exigidos para o cargo. Filho de um rico bibliófilo, coleccionador de quadros e amigo dos pintores impressionistas (sobretudo de

²¹⁹ Jean-Pierre Cap, “Les décades de Pontigny et la *Nouvelle Revue Française* – Paul Desjardins, André Gide et Jean Schlumberger”, p. 30.

²²⁰ Maaike Koffeman, “André Gide et l’évolution de la première *NRF*, ou la stratégie des satellites”, p. 440.

²²¹ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française – I*, p. 364.

²²² Em 1909, considerou-se a hipótese de criar uma casa de edição franco-alemã em cooperação com Franz Blei. No entanto, o projecto não foi levado a cabo e, em 1910, o grupo da *NRF* aliou-se ao editor Marcel Rivière.

Renoir), Gaston Gallimard era um herdeiro abastado, familiarizado com a arte e a literatura, prosélito da liberdade e da independência e sagaz para os negócios²²³. Por outro lado, o jovem milionário não era um desconhecido para o grupo da *NRF*: fora colega de liceu de Henri Franck e de Maurice Schlumberger que falara dele ao seu irmão Jean; mantém-se, desde 1906, em contacto com Gide, cuja descoberta fora para ele uma revelação; torna-se, em 1910, amigo de Pierre de Lanux. Conhecendo a sua admiração pela *NRF* e o seu desejo de se aproximar do grupo de Gide, Lanux sugere aos seis fundadores o nome do amigo para gestor da nova editora. Schlumberger aprova entusiasticamente a ideia, como demonstram as suas palavras, numa carta dirigida à sua mulher, em Maio de 1911: “Je crois avoir fait un choix très heureux en Gallimard pour le mettre à la tête des Editions. Il ne fait pas de phrases mais il est actif et compétent”²²⁴. Impressionado com o empenho e dedicação de Gallimard, Gide corrobora a opinião de Schlumberger: “Je crois que nous avons en Gallimard le modèle des gérants”²²⁵.

Assim, no dia 31 de Maio de 1911, André Gide, Jean Schlumberger e Gaston Gallimard²²⁶ assinam o “Contrat de la Société des Editions de la *N.R.F.*”²²⁷, em que fica formalmente consignado que:

Il est formé entre MM. Gide, Schlumberger et Gallimard une association en participation, conséquemment occulte, ayant pour objet l’exploitation des “Editions de la *Nouvelle Revue Française*” dont le siège est à Paris rue Jacob n°31. (...) L’Association sera représentée vis-à-vis des tiers par Monsieur Gallimard qui signera de son nom personnel et comme gérant des Editions de la *Nouvelle Revue Française* tous les engagements avec les tiers concernant ces éditions.²²⁸

O primeiro catálogo das *Editions de la NRF* define, desde logo, os objectivos da empresa: “La *Nouvelle Revue Française* ne publiera pas un grand nombre de volumes; elle se propose seulement de former une collection d’ouvrages choisis et édités avec le plus

²²³ Sobre Gaston Gallimard (1881-1975), vd. a biografia de Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, un demi-siècle d’édition française*, Paris, Seuil, 1984.

²²⁴ *apud* Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, pp. 175-176.

²²⁵ Carta de Gide a Schlumberger, 1911, *apud* Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 176.

²²⁶ Além de dirigir as edições da *NRF*, Gallimard também colabora na secção “notes” da revista: “Les cent un propos d’Alain (Edition de la Dépêche de Rouen)”, *NRF*, n° 36, Dezembro de 1911, pp. 795-799; “Exposition de dessins, d’eaux-fortes et de lithographies de Frank Brangwyn (Galerie Durand-Ruel)”, *NRF*, n° 38, Fevereiro de 1912, pp. 303-306; “Exposition de portraits de Renoir (Galerie Durand-Ruel)”, *NRF*, n° 44, Agosto de 1912, pp. 371-374.

²²⁷ “Contrat de la Société des Editions de la *N.R.F.*, signé par Gaston Gallimard, André Gide et Jean Schlumberger le 31 mai 1911”, in *Correspondance Gide - Schlumberger* (Appendice C), pp. 1036-1039.

²²⁸ *ibid.*, p. 1037.

grand soin”²²⁹. Com efeito, as edições *NRF* reger-se-ão por criteriosos padrões de qualidade, atribuindo, desde as primeiras publicações, uma enorme importância à apresentação material dos livros. Tudo, desde a selecção do papel à tipografia e à paginação, deverá contribuir para colocar em evidência a beleza dos textos. No estilo sóbrio e cuidado postulado pela nova editora, que adopta a requintada capa branca e a mítica sigla *nrf* desenhada por Schlumberger²³⁰, pretende plasmar-se o mesmo ideal de rigor que preside às preferências literárias dos fundadores da revista.

A fundação da empresa editorial fez-se, essencialmente, com o intuito de proporcionar aos colaboradores da *NRF* um meio de divulgar as suas próprias obras e de promover as dos escritores que eles mais admiravam, contribuindo assim para aumentar a visibilidade da publicação, através de um intercâmbio supletivo entre o livro e o periódico. Deste modo, as edições da *NRF* começam por se anexar à revista, vivendo ambas numa perfeita simbiose: a revista publica fragmentos de livros aceites pela editora e esta edita as obras nela publicadas. Os três primeiros livros dados à estampa sob a chancela da *NRF*, em 1911, reflectem esta persistente cooperação entre a revista e as edições: *L’Otage* de Claudel²³¹, publicado na revista entre Dezembro de 1910 e Fevereiro de 1911; *Isabelle* de Gide, vindo a lume entre Janeiro e Março de 1911; *La Mère et l’Enfant* de Charles-Louis Philippe, uma homenagem póstuma da *NRF* a um dos seus mais prezados escritores. Por outras palavras, “ce premier catalogue d’une longue série témoigne d’un rapport encore

²²⁹ “Premier catalogue des Editions de la *Nouvelle Revue Française*, 1911”, in *En toutes Lettres... Cent ans de Littérature à la Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, 2009, p. 27.

²³⁰ No seu livro de memórias, Schlumberger recorda: “Je ne tire rien autant de vanité que d’avoir dessiné le monogramme qui devait orner la couverture de nos livres. Il y a aussi une certaine fontaine qui transparaît en filigrane dans notre papier de luxe” (*Eveils*, p. 214). Contudo, Schlumberger parecia hesitar em ceder o monograma da revista às edições. É Gide quem o convence, numa carta datada de 27 de Junho de 1911: “quel inconvénient pouvez-vous donc voir à leur prêter le monogramme de la revue?” (*Correspondance Gide - Schlumberger*, p. 393). A sigla aparece, pela primeira vez, na capa de *L’Otage* de Claudel, a 26 de Maio de 1911 e, a partir de então, “ces trois lettres désignent donc, paradoxalement, plus les livres que la revue. Le détail a une importance autre que bibliophilique ; il révèle la complexité du lien entre les éditions et la revue, de filiation et d’émancipation” (*En toutes Lettres... Cent ans de Littérature à la Nouvelle Revue Française*, p. 27).

²³¹ Tal como o fizera para a revista, Gide divulga o novo projecto aos seus correspondentes, a fim de obter a sua cooperação, sendo Claudel um deles. O mentor da *NRF* escreve ao poeta, apelando à sua solidariedade e solicitando-lhe *L’Otage* para as edições da *NRF*: “De son côté, Fasquelle fait de l’oeil à mon *Isabelle*; mais je me cramponne à notre projet, estimant que nous allons enfin pouvoir mettre en vigueur, tant au point de vue de la manière que de la présentation typographique, quelques-unes de ces réformes que vous souhaitez autant que moi. Naturellement je ne puis fonder cette bibliothèque à moi tout seul ; je ne m’engage dans cette aventure que parce que vous êtes avec nous ; en commençant avec votre *Otage* et les deux autres livres que j’ai dits, j’ai pleine confiance et même j’attends de cette entreprise un extraordinaire assainissement de la littérature (et de la typographie). Les résultats obtenus par la *N.R.F.* sont des plus encourageants”. Carta de Gide a Claudel, 22 de Fevereiro de 1911, *Correspondance Claudel – Gide 1899-1926*, p. 163.

très étroit entre la revue et les Editions, celles-ci prolongeant l'activité de celle-là et ne se justifiant que par elle"²³².

Gaston Gallimard conquista, paulatinamente, uma posição preponderante no seio da revista e das edições: a sua autoridade estende-se, de forma progressiva, a todo o império *NRF*. Em 1912, o jovem gestor passa também a contribuir para o financiamento da revista e, pouco depois, é contratado um director comercial para o coadjuvar, Gustave Tronche, seu principal colaborador até 1921. No ano seguinte, André Gide abandona a sociedade²³³, deixando as finanças da *NRF* a cargo dos dois outros mecenas, Schlumberger e Gallimard, cuja opulenta fortuna influenciará, em larga medida, o devir da editora.

As edições *NRF*, tuteladas por Gaston Gallimard, progredirão de forma vertiginosa. No entanto, a sua consolidação no mundo literário francês consuma-se, essencialmente, ao longo dos anos vinte. No dia 26 de Julho de 1919, Gallimard torna-se o gerente da revista e o director das edições, administrativamente desvinculadas da revista e rebaptizadas Librairie Gallimard: “[nous] voyons s’installer le roi Gaston dans un royaume qu’il erige peu à peu – seul – seul et prodigieusement entouré”²³⁴. Esta reestruturação fomenta um impulso decisivo para empresa, que ganha novo alento: adquirem-se novas instalações²³⁵, nomeia-se um director artístico (Allard, em 1919) e um novo director comercial (Hirsch, em 1922), oficializa-se o comité de leitura e diversifica-se cada vez mais o catálogo, através da criação de novas colecções.

Uma das particularidades do catálogo das edições *NRF*-Gallimard consiste na sua abertura inclusiva às literaturas estrangeiras. Este aspecto detecta-se, essencialmente, na publicação de uma série de traduções de autores estrangeiros: autores ingleses contemporâneos (G. K. Chesterton²³⁶, Jack London²³⁷) ou clássicos (John Keats²³⁸, Coventry Patmore²³⁹); as *Oeuvres Completes* de Ibsen (1914), traduzidas por P.-G. La Chesnais; *Judith* de Friedrich Hebbel (1911), tragédia traduzida do alemão por Gallimard e Lanux; *L’Offrande lyrique* de Rabindranath Tagore (1913), traduzida por Gide e que veio a

²³² *En toutes Lettres... Cent ans de Littérature à la Nouvelle Revue Française*, p. 27.

²³³ Cf. Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, pp. 178-182.

²³⁴ François Nourissier, *Un siècle NRF*, p. 53.

²³⁵ Sedes das Edições *NRF*-Gallimard: 1, rue Saint-Benoit (primeiras instalações das Editions *NRF*); 35-37, rue Madame (1912-1921); 3, rue de Grenelle (1921-1929); 5, rue Sébastien-Bottin – antiga 43, rue de Beaume – (1929-até hoje).

²³⁶ *Le nommé Jeudi, un cauchemar* (1911) e *Le Napoléon de Notting Hill* (1912), ambos traduzidos por Jean Florence.

²³⁷ *L’Amour de la vie et autres contes* (1914), tradução de Paul Wenz.

²³⁸ *Lettres à Fanny Brawne* (1912), tradução de M. L. Des Garets.

²³⁹ *Poèmes*, traduzidos por Claudel e acompanhados de um estudo de Valery Larbaud (1912).

revelar-se um enorme sucesso para a Editora, já que a publicação veio a lume, precisamente, na altura em que Tagore obteve o Prémio Nobel da Literatura, entre outras.²⁴⁰ Este cosmopolitismo literário integrativo, característico do primeiro grupo da *NRF*, tornar-se-á, ao longo dos anos, ainda mais pronunciado através da criação de colecções especializadas: “Jeunes Russes” (1926), “La Légende d’Israël” (1930), “Polonaise” (1930), “Du monde entier” (1931), “Les classiques russes” (1935), “Les classiques anglais” (1938), “Les classiques allemands” (1941), “La Croix du Sud” (1952), “Connaissance de l’Orient” (1956), “Littératures Soviétiques” (1956), “Caucase” (1964), “Poètes russes contemporains” (1968), etc.

Em poucos anos, Gallimard torna-se o primeiro editor literário em França, mantendo-se sempre fiel ao espírito da primeira *NRF*: “pour moi, le seul plaisir du métier d’éditeur est dans la chasse, le dépistage, la révélation, bref, la découverte!”²⁴¹.

Gaston Gallimard foi, pois, um dos actores mais emblemáticos da *NRF*, não só das edições, como também da revista que, sem o seu eminente editor, não teria, provavelmente, alcançado o seu estatuto mítico e secular:

Sans Gaston Gallimard, la revue *NRF* eût existé, et fait sans doute du bon travail, mais elle n’eût pas servi, pendant soixante-dix-sept ans, d’oriflamme plantée sur le camp Gallimard. En d’autres termes elle eût été éphémère – plus ou moins, ainsi que le veut la loi des revues.²⁴²

A acção da *NRF* estende-se também ao domínio do teatro, graças a uma iniciativa de Jacques Copeau, que, em 1913, se aventura na fundação do *Théâtre du Vieux Colombier*.

A preocupação de Copeau pelas questões teatrais e a sua aspiração a uma completa revalorização do teatro francês já se vinham manifestando, desde os primeiros números da *NRF*, através de uma série de autênticos manifestos críticos, nos quais exprimia o seu ideal de renovação dramática e denunciava a mediocridade e o marasmo do teatro contemporâneo.

²⁴⁰ Cf. *Catalogue Gallimard 1911-2001*, Paris, Gallimard 2001.

²⁴¹ Gaston Gallimard, conversa radiofónica com Jacques Languiran, em 1953, *apud* Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 116.

²⁴² François Nourissier, *Un siècle NRF*, p. 53.

Num artigo intitulado “Le métier au théâtre” e publicado em Maio de 1909²⁴³, o director da *NRF* condena todas as fórmulas e idolatrias que inquinam o teatro e que contribuem para agravar “le divorce abstrait entre deux notions inséparables: la notion d’art et la notion de métier”²⁴⁴, entendendo por *métier* “ce travail de la personnalité en lutte avec ses propres acquisitions, l’art sur le fait de la création. Il est encore cette ‘longue patience’ du génie”²⁴⁵. Rejeitando a clássica distinção entre matéria e espírito ou forma e conteúdo, o escritor impugna também a dissociação entre a arte e o *métier*: “Le métier, sans l’art, qui est sa raison d’être, c’est une mécanique fonctionnant à vide. L’art privé du métier, qui lui assure force et durée, c’est un fantôme insaisissable”²⁴⁶. Só a harmonização destas duas vocações poderá materializar-se na criação de verdadeiras obras de arte:

Mais en faveur du vrai métier, si intimement associé à l’art qu’on ne l’en saurait distinguer et faute duquel rien ne se peut exprimer, nous nous insurgeons contre le faux métier, celui qui s’exhibe seul et qui n’exprime rien. Le métier dramatique ne tire sa nécessité, sa force et sa cohésion que de l’invention dramatique. Toute création originale exige une expression authentique et nouvelle. Où languissent la vérité des caractères et la sincérité, la forme perd toute valeur en se vidant de toute signification.²⁴⁷

Dois anos depois, em Janeiro de 1911, a *NRF* abre com um longo ensaio crítico intitulado “Sur la critique au théâtre et sur un critique”²⁴⁸, no qual Copeau desenvolve uma penetrante reflexão sobre o papel e a missão do crítico dramático. Condenando a complacência crítica reinante, demasiado propensa à valorização da mediocridade, Copeau responsabiliza os críticos de então pelo estado indigente do teatro contemporâneo:

Dans quel cercle sommes-nous pris! Car, si notre théâtre est devenu le lieu des plus basses convoitises, si ses mœurs ont dégénéré, si la culture, la direction, la conscience et l’énergie y font encore plus défaut que le talent, n’est-ce pas surtout d’un rude censeur que nous avons besoin, d’un honnête homme éclairé qui sans relâche dénonce la faiblesse et le désordre, démasque le mensonge, rallie les égarés à de plus pures, à de moins éphémères ambitions, en leur proposant les grands exemples et les parfaits modèles ?²⁴⁹

²⁴³ Jacques Copeau, “Le métier au théâtre”, *NRF*, n° 4, Maio de 1909, pp. 319-326.

²⁴⁴ *ibid.*, p. 320.

²⁴⁵ *ibid.*, p. 323.

²⁴⁶ *ibid.*, p. 322.

²⁴⁷ *ibid.*, pp. 325-326.

²⁴⁸ Jacques Copeau, “Sur la critique au théâtre et sur un critique”, *NRF*, n° 25, Janeiro de 1911, pp. 5-20.

²⁴⁹ *ibid.*, p. 7.

Copeau delineava, assim, o seu próprio perfil e a trajectória militante que ele se propunha percorrer para reformar o espírito e as condições da arte teatral.

Tal como sublinhara Jacques Rivière, a crítica desenvolvida por Copeau, nas páginas da *NRF*, foi como “un déblaiement préalable pour l’œuvre positive qu’enfin en 1913 il trouva les moyens d’entreprendre”²⁵⁰. Com efeito, estes manifestos críticos são reveladores da vocação de Copeau e prenunciadores da sua obra futura. Chegara, pois, a altura de passar da reflexão teórica aos actos. Em 1911, surge-lhe uma primeira oportunidade para colocar o seu programa de intervenção em prática: a sua adaptação dos *Frères Karamazov* é encenada no *Théâtre des Arts*²⁵¹. O drama inspirado em Dostoievski, uma incontornável referência literária para os escritores da *NRF*²⁵², fora um sucesso. No decurso desta experiência, Copeau depara-se, sobretudo, com uma infinidade de obstáculos impostos pelo estado do teatro contemporâneo à prática do seu ideal dramático: “là où les observateurs ne voyaient que réussite, il découvrait toutes les imperfections, les limites, les impossibilités”²⁵³. É então que o escritor toma consciência da necessidade de criar a sua própria tribuna. A sua primeira tentativa, neste sentido, data de 1912, quando se junta a Arsène Durec²⁵⁴ para fundarem um teatro. Embora inconsumado, este projecto permitiu-lhe definir as linhas de força do seu programa, que consistia, essencialmente, em expurgar a cena teatral de todos os excessos cénicos do teatro de *Boulevard*, de modo a recuperar o texto dramático²⁵⁵.

Apesar das tentativas malogradas, Copeau não desiste da sua ambição, partilhada também pelos seus companheiros da *NRF* que, ansiosos por transporem para o domínio do teatro os ideais estéticos promulgados na revista, careciam de um palco para a representação das suas próprias peças (*L'Eau de Vie* de Ghéon, *La Maison natale* de Copeau, *Saül* de Gide, os dramas de Claudel, entre outros). Assim, em princípios de 1913, apoiado por Schlumberger, Copeau lança-se num novo empreendimento. Era preciso encontrar um espaço digno de albergar o teatro há tanto tempo almejado. A sala pretendida

²⁵⁰ Jacques Rivière, “La *NRF* : Son histoire, son programme, son avenir”, *NRF*, nº 588, Fevereiro de 2009, p. 54.

²⁵¹ Cf. Paul-Louis Mignon, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier*, Paris, Julliard, 1993, pp. 56-60.

²⁵² Copeau nutria um aprofunda admiração por Dostoievski, desde 1904, altura em que a obra do escritor russo lhe fora revelada por Gide, que lhe recomendara a leitura de *L'Adolescent*. Cf. *ibid.*, pp. 48-49.

²⁵³ Clément Borgal, *Jacques Copeau*, Paris, L'Arche Editeur, 1960, p. 77.

²⁵⁴ Encenador do Théâtre des Arts.

²⁵⁵ Cf. Paul-Louis Mignon, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier*, pp. 62-63.

devia, tal como a revista e a editora, situar-se na margem esquerda, longe do *boulevard* e do ambiente esteticamente insalubre do qual Copeau pretendia resolutamente dissociar-se:

Il n'entend pas entrer en concurrence avec les théâtres essaimés sur la rive droite ; il veut être différent et que son public le soit. Il compte le trouver sur la rive gauche, près du quartier des Ecoles, parmi les professeurs, les étudiants, la jeunesse, non loin de Montparnasse, des écrivains et des artistes, à peu de distance de Saint-Germain-des-Prés et du quartier général de la *NRF*, forte de ses trois mille abonnés, au 1 de la rue Saint-Benoît.²⁵⁶

Dentro desta área geográfica, o único espaço que então se encontrava disponível era uma sala centenária, conhecida como *L'Athénée Saint-Germain*, situada na rua do Vieux-Colombier (nº21) e que Schlumberger logo qualificara de “sordide boyau”²⁵⁷. À falta de melhor, Copeau conformou-se com o local, antevendo, por detrás daquela decoração de estilo rococó, o espaço sóbrio e despojado, propício à despojada economia do trabalho cénico por ele pretendido, no sentido de restaurar as obras-primas na sua essencialidade e de ressuscitar o teatro puro. Os arquitectos Francis Jourdain e Rousseau ficaram responsáveis pela remodelação da sala e pela sua metamorfose em *Théâtre du Vieux-Colombier*, nome que deverá aparecer na fachada do edifício, juntamente com o seu *ex-libris*, uma imagem simbólica de duas pombas frente a frente²⁵⁸.

Schlumberger, Gallimard e o industrial de têxteis, Charles Pacquement, integram o conselho de administração da nova sociedade e encarregam-se da recolha de fundos. Copeau e Charles Dullin ficam incumbidos de congregar um grupo homogéneo de jovens actores²⁵⁹. No decurso dos meses de Julho e Agosto de 1913, a comitiva do *Vieux-Colombier* expatria-se para o Limon²⁶⁰. Este insulamento propedêutico faz parte da estratégia de Copeau, que pretende libertar os actores de todos os vícios adquiridos, possibilitando a adopção de uma atitude absolutamente natural e aprendendo a colocar-se

²⁵⁶ Paul-Louis Mignon, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier*, p. 71.

²⁵⁷ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 235.

²⁵⁸ A ideia fora dada a Copeau por Maria Van Rysselberghe, que lhe enviara de Florença uma reprodução de duas pombas gravadas numa laje da Igreja San Miniato.

²⁵⁹ A companhia do Vieux-Colombier, em ensaios no Limon, é composta por: Blanche Albane (esposa do escritor Georges Duhamel), Jane Lory, Suzanne Bing, Charles Dullin, Jacques Copeau, Antoine Cariffa, Armand Tallier, Georges Roche, Louis Jouvet e Roger Karl. No decurso da época 1913-1914, o grupo recruta outros actores: Gina Barbieri, Valentine Teyssier, Romain Bouquet, Ennemond Bourrin, Paul Oetly e Lucien Weber.

²⁶⁰ Pequena aldeia de Seine-et-Marne, onde Copeau residia com a sua família.

inteiramente ao serviço do texto²⁶¹. Com efeito, Copeau havia acalentado, desde o início, o projecto de uma Escola do *Vieux-Colombier*, onde pudesse formar, gratuitamente, novos actores, cujo talento ainda não tivesse sido minado pela cultura dramática hegemónica.

Até Agosto de 1913, todo este trabalho se executa de forma discreta e silenciosa. No entanto, no final deste retiro estival, Copeau sente-se, finalmente, preparado para enfrentar o público, publicando, no número de Setembro da *NRF*, um manifesto altissonante, intitulado “Un essai de rénovation dramatique: le *Théâtre du Vieux-Colombier*”²⁶², onde começa por anunciar o empreendimento em curso e o grupo que o anima:

Au mois d’octobre prochain s’ouvrira à Paris, 21 rue du Vieux Colombier, un théâtre nouveau. Il prendra le nom de *Théâtre du Vieux Colombier*. Son programme sera composé des chefs-d’œuvre classiques européens, de certains ouvrages modernes déjà consacrés, et de ceux de la jeune génération.

Conçu par un petit groupe d’artistes dont l’entente intellectuelle et un goût commun de l’action ont fait des compagnons de lutte.²⁶³

Este projecto é catalisado por um sentimento de profunda indignação face à desconcertante mediocridade indigente do teatro contemporâneo, severamente estigmatizado por Copeau, que dele esboça um retrato verdadeiramente desencantado:

Une industrialisation effrénée qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d’elle le public cultivé ; l’acaparement de la plupart des théâtres par une poignée d’amuseurs à la solde de marchands éhontés ; partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse ; partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l’exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt, et dont il n’est même plus question ; partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté ; une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré ; voilà ce qui nous indigné et soulève.²⁶⁴

²⁶¹ Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 84.

²⁶² *NRF*, n° 57, Setembro de 1913, pp. 337-353.

²⁶³ *ibid.*, p. 337.

²⁶⁴ *ibid.*, p. 338.

Perante esta situação, Copeau propõe-se, pois, “élever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau ; qu’il soit le point de ralliement de tous ceux, auteurs, acteurs, spectateurs, que tourmente le besoin de restituer sa beauté au spectacle scénique”²⁶⁵. Mantendo-se em consonância com o classicismo modernista da *NRF*, Copeau sublinha não se tratar de uma revolução, mas antes de um retorno às origens, pois “nous n’avons rien à attendre du présent. (...) Si nous voulons retrouver la santé et la vie, il convient que nous repoussions le contact de ce qui est vicié dans sa forme et dans son fond, dans son esprit, dans ses mœurs”²⁶⁶. É por isso que, no repertório seleccionado, os autores clássicos ocupam um lugar proeminente, servindo de ponto de referência para os artistas contemporâneos:

Notre premier souci sera de marquer une vénération particulière aux classiques anciens et modernes, français et étrangers. (...) Nous les proposons comme un constant exemple, comme l’antidote du faux goût et des engouements esthétiques, comme l’étalon du jugement critique, comme une leçon rigoureuse pour ceux qui écrivent le théâtre d’aujourd’hui et pour ceux qui l’interprètent.²⁶⁷

Do repertório do Vieux-Colombier constarão também as melhores peças dos últimos trinta anos, assim como obras inéditas, assinadas por novos talentos e criteriosamente seleccionadas, de acordo com a sua qualidade estética e independentemente de qualquer inclinação facciosa exterior à arte : “*Le théâtre du Vieux-Colombier* est ouvert à toutes les tentatives, pourvu qu’elles atteignent un certain niveau, qu’elles soient d’une certaine qualité ... une qualité dramatique”²⁶⁸. Neste sentido, Copeau sublinha o espírito de independência pelo qual se rege o grupo da *NRF*, avesso a qualquer servidão academicista, cenáculo ou fórmula preestabelecida:

Quelles que soient nos préférences avouées comme connaisseurs et comme critiques, notre direction personnelle comme écrivains, cependant nous ne représentons pas une école, dont toute autorité risque de déchoir quand s’évanouit son éphémère attrait de nouveauté. Nous n’apportons pas une formule, avec la certitude que de cet embryon doive naître et se développer le théâtre de demain. C’est en quoi nous nous distinguons des entreprises qui nous ont précédés. (...) Nous ne croyons pas à l’efficacité des formules esthétiques qui naissent et meurent, chaque mois, dans les petits cénacles,

²⁶⁵ *ibid.*, p. 339.

²⁶⁶ *ibid.*, pp. 339-340.

²⁶⁷ *ibid.*, p. 344-345.

²⁶⁸ *ibid.*, p. 346.

et dont l'intrépidité est faite surtout d'ignorance. Nous ne savons pas ce que sera le théâtre de demain. Nous n'annonçons rien. Mais nous nous vouons à réagir contre toutes les lâchetés du théâtre contemporain. En fondant le *Théâtre du Vieux Colombier*, nous préparons un lieu d'asile au talent futur.²⁶⁹

Estes princípios serão retomados e categoricamente corroborados por Henri Ghéon, num artigo crítico intitulado “Au théâtre du *Vieux-Colombier*”, publicado na rubrica “Le théâtre”, do número de Março de 1914 da *NRF*:

C'est qu'au *Vieux Colombier*, on ne professe aucune théorie a prioriste ; on ne porte d'anathème contre aucun genre ; on n'exclut en principe aucun effort pourvu qu'il tende au “drame” et qu'il soit loyal et sincère. On n'y connaît ni école, ni mode. Classique, romantique, réaliste ou lyrique, une œuvre vaut ce qu'elle vaut et non ce que vaut l'étiquette, à tel ou tel moment, suivant le goût public. Bonne hier, elle reste bonne aujourd'hui, si la qualité y était.²⁷⁰

No final do manifesto, Copeau apela à colaboração de todos aqueles que visem defender a mesma causa e, em particular, aos leitores da *NRF*, sublinhando assim a conatural proximidade entre a revista e o novo teatro²⁷¹:

A tous ceux qui se déclareront en notre faveur, nous demandons une preuve tangible, un témoignage actif de leur sympathie. Toutes les collaborations, jusqu'aux plus modestes, dévouées à une œuvre comme celle-ci, auront une efficacité réelle. (...) Si déjà les trois mille lecteurs de la *Nouvelle Revue Française*, qui depuis plus de quatre ans nous sont fidèles, avaient à cœur de soutenir notre cause et de lui gagner chacun une dizaine d'adeptes, nous serions en droit de reposer, sur cette première couche de public, les plus hardies espérances.²⁷²

²⁶⁹ *ibid.*, pp. 346-347.

²⁷⁰ Henri Ghéon, “Au théâtre du *Vieux-Colombier*”, *NRF*, n° 63, Março de 1914, pp. 521-522.

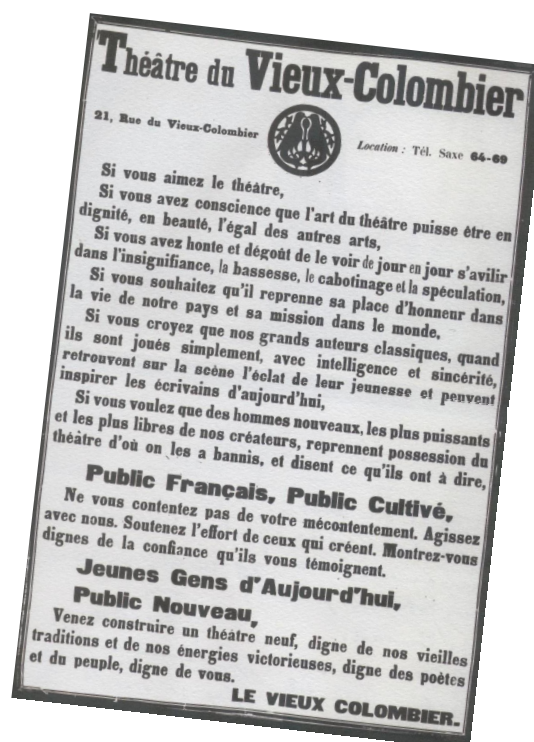
²⁷¹ Uma das constantes preocupações de Copeau será a de confirmar a estreita ligação entre a *NRF* e o *Vieux-Colombier*. Em Junho de 1914, ao fazer o balanço da primeira época do seu teatro, Copeau volta a abordar este assunto com Gide: “Copeau me déclare à nouveau son intention, dans l'article qu'il prépare, de bien établir la parenté de la Revue et du Théâtre et de revendiquer pour celle-ci les mêmes éloges” (Gide, *Journal I*, 18 de Junho de 1914, p. 791). Em Janeiro de 1922, no caderno publicitário, publicado no n° 100 da revista, lê-se, a propósito deste “surgeon magnifique que fut le *Vieux-Colombier*”: “Le théâtre du *Vieux-Colombier* sortit à ce moment [1913] de *La Nouvelle Revue Française*, non pas tout armé, mais soutenu d'abord, encouragé, aidé, muni, alimenté par tout le groupe. Il fut bientôt la manifestation la plus frappante de ses tendances, de son vouloir” (*apud Correspondance André Gide – Jacques Copeau*, Paris, Gallimard, Cahiers André Gide 13, 1988, p. 41).

²⁷² *ibid.*, p. 353.

Com efeito, são indiscutíveis as afinidades existentes entre o *Vieux-Colombier* e a *NRF*. O esforço de renovação teatral encetado por Copeau traz a marca do espírito *NRF*. No fundo, o teatro partilha com a revista as mesmas ambições estéticas, tal como explica Rivière, numa das suas conferências de Genebra :

Même prudence donc, même refus de rien bouleverser au hasard, même répugnance à limiter d'avance les possibilités de l'art, même dédain des programmes tranchants. Mais en même temps, même souci de préparer l'avenir, de lui offrir un terrain aussi favorable que possible, en écartant les broussailles de la mauvaise production courante, en ranimant le goût des "grands modèles", en réinsufflant aux classiques la vie et la nouveauté. (...) Il [Copeau] n'a donc fait que suivre jusqu'au bout, jusqu'à sa conséquence dernière et on pourrait dire extérieure, visible, matérielle, la conception de l'évolution littéraire que les collaborateurs de *La Nouvelle Revue Française* s'étaient dès l'abord formée.²⁷³

O manifesto é amplamente difundido e as paredes da *rive gauche* do Sena enchem-se de cartazes publicitários que anunciam a abertura do novo teatro, fazendo apelo "à la jeunesse, au public lettré, à tous":



²⁷³ Jacques Rivière, "Histoire abrégée de La Nouvelle Revue Française" [1918], *Revue des revues*, n° 21, 1996, pp. 95-96.

Neste mesmo número de Setembro, a *NRF* anuncia também a abertura das suas *Matinées Poétiques*²⁷⁴. Com efeito, a sala do Vieux-Colombier não fora exclusivamente concebida para a representação teatral, mas antes para se tornar um espaço de encontro de todas as artes performativas. Assim, paralelamente aos projectos de natureza teatral, Copeau organiza as *matinées* de poesia, durante as quais os escritores da *NRF* proferem conferências, seguidas de sessões de leitura. O programa, apresentado no número de Outubro²⁷⁵, é composto por doze *matinées* clássicas e doze modernas, reflectindo claramente o espírito e as preferências literárias da *NRF*²⁷⁶.

As reacções ao manifesto não podiam ter sido mais positivas. A equipa do *Vieux-Colombier* recebe expressões de incentivo e ofertas de ajuda provenientes de toda a França e do estrangeiro. Numa carta a Gide, datada de 8 de Setembro de 1913, Copeau regozija-se pelo sucesso alcançado:

En général on fait très bon accueil à mon entreprise. Tous les journaux marchent. Il y a en ce moment environ un article par jour. Et chaque matin je reçois un très gros courrier : de tous les points de la France, et aussi de l'Etranger, applaudissements, encouragements, offres de concours désintéressés, enfin quelques abonnements et demandes de souscriptions.²⁷⁷

²⁷⁴ Na secção “Divers”, logo após a apresentação do programa do *Teatro do Vieux-Colombier*, a *NRF* anuncia a abertura das *Matinées Poétiques*: “A côté de ces spectacles qui occuperont toutes les soirées et la matinée du dimanche, le Théâtre du Vieux-Colombier donnera, le jeudi après-midi, des matinées poétiques où une conférence précédera des lectures, des récitaions, et, si le sujet le comporte, des représentations lyriques. Le programme comprendra vingt-quatre matinées, douze consacrées au passé, du XIIe au XIXe siècle, de la Chanson de Roland à Baudelaire ; et douze autres, alternant de semaine en semaine avec les précédentes, consacrées à la poésie contemporaine, de Mallarmé et Verlaine aux productions plus récentes” (*NRF*, n° 57, Setembro de 1913, p. 484).

²⁷⁵ Cf. “Théâtre du Vieux-Colombier: programme des matinées poétiques”, *NRF*, n° 58, Outubro de 1913, pp. 656-657.

²⁷⁶ As *Matinées de Poésie* inauguram-se a 15 de Novembro de 1913, com uma conferência de Ghéon, na qual este começa por definir o plano, o objectivo e o espírito destas reuniões literárias: “On nous comprendrait mal pourtant, si on nous accusait de vouloir délibérément bannir du théâtre la poésie, alors que nous reconnaissons en elle la source vive de toute émotion. Nous exigeons tout simplement qu’elle se subordonne au drame (...). De là ces matinées de poésie. (...) Notre programme général (...) pourrait vous incliner à croire cependant, que nous poursuivons dans ces matinées un but non tout à fait exempt de dogmatisme. Il n’en est rien (...) On sait que nous consacrerons une moitié de notre programme à l’ensemble de la poésie française du passé, des origines à Baudelaire ; et l’autre moitié tout entière, au mouvement contemporain qui commence à Verlaine et à Mallarmé. (...) Mais de même que nous ambitionnons pour notre théâtre une existence en partie double, riche de toute la tradition (nationale, antique et européenne), mais faisant chaque jour ses preuves dans les ouvrages les plus neufs, de même nous nous refusons à laisser écraser l’admirable renouveau de notre lyrisme, sous le poids d’un passé d’autant plus cher à notre cœur que nous n’acceptons pas de nous y laisser asservir” (Henri Ghéon, “Introduction aux *Matinées de poésie* du Théâtre du Vieux-Colombier”, *NRF*, n° 60, Dezembro de 1913, pp. 961-965).

²⁷⁷ *Correspondance André Gide – Jacques Copeau*, p. 39.

No número seguinte, a redacção congratula-se por poder informar os seus leitores de que os resultados obtidos superaram todas as expectativas, especificando ainda a proveniência e a natureza dos apoios recebidos:

Non seulement la grande presse, sans qu'il ait été besoin de la solliciter, nous a marqué son approbation et sa sympathie, mais encore plusieurs de ses représentants se sont mis spontanément à notre disposition pour soutenir nos efforts durant la campagne qui va s'ouvrir. (...) Chaque jour le courrier nous apporte encore des lettres enthousiastes, des offres de coopération désintéressée, des renseignements propres à faciliter la diffusion de l'entreprise, des demandes d'abonnements et de cartes permanentes. Ces lettres ne viennent pas seulement de Paris. Elles arrivent de tous les points de la France, et même de l'étranger. Quelques unes sont signées de grands noms. La plupart (...) proviennent d'artistes obscurs, d'étudiants, de travailleurs pauvres qui parfois glissent sous l'enveloppe, en s'excusant de ne pouvoir mieux témoigner leur zèle, un mandat de quelques francs !²⁷⁸

A inauguração do *Vieux-Colombier* ocorre no dia 22 de Outubro de 1913, com duas peças clássicas: *Une femme tuée par la douceur* do dramaturgo Thomas Heywood e *L'Amour médecin* de Molière. A noite de estreia, tão publicitada e há tanto tempo aguardada, foi um autêntico evento, tendo atraído um vasto público, composto por subscritores, colaboradores da *NRF* e numerosos jornalistas:

Notre soirée inaugurale ne laissa pas de faire événement. Jamais tant de luxueuses voitures n'avaient encombré la rue du Vieux-Colombier. Dans l'attente des révélations promises, tous nos souscripteurs étaient là, et les confrères n'allaient pas perdre cette occasion de rendre quelques coups de patte. Tant de spectateurs étaient debout dans les portes que les ouvreuses ne purent les fermer.²⁷⁹

Um dos aspectos que mais impressionaram a audiência foi a simplicidade e o despojamento do cenário. Alguns críticos, como por exemplo Jean de Pierrefeu,

²⁷⁸ *Divers*, "Théâtre du Vieux-Colombier: programme des matinées poétiques", *NRF*, nº 58, Outubro de 1913, pp. 655-656. Na secção "Revue" do número seguinte, a *NRF* transcreve inúmeras manifestações de apoio ao *Vieux-Colombier*, publicadas nos mais diversos jornais e revistas: de Régis Gignoux, no *Figaro*; de Georges Duhamel, no *Mercure de France*; de Louis Nazzi, na *Comoedia*; de Henry Bidou, no *Débats*; de Georges Pioch, no *Gil Blas*; de J. Ernest Charles, em *L'Homme Libre*; de Claude Roger Marx, no *Comoedia Illustré*; de Durendal, na *Revue Catholique*; de André Du Fresnois, em *La Revue Critique des Idées et des Livres*; de Albert Flament, na *Excelsior*; de Maurice Verne, em *L'Intransigeant*... Cf. *Les Revues*, "Sur le théâtre du Vieux Colombier", *NRF*, nº 59, Novembro de 1913, pp. 824-831.

²⁷⁹ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 242.

apreciaram a sobriedade do espetáculo : “Après le luxe et la luxure du Vaudeville, le régime de pain sec auquel nous a soumis M. Jacques Copeau, par mesure d’hygiène littéraire, m’a paru réconfortant”²⁸⁰. Outros, como Paul Souday, censuraram a excessiva economia cénica, considerando-a como um sintoma de austeridade e de jansenismo: “Je ne sais quelle atmosphère puritaine, germanique, munichoise règne dans ce théâtre du Vieux-Colombier. Les organisateurs semblent apporter un peu d’indiscrétion à nous faire savoir que nous ne sommes pas là pour nous amuser”²⁸¹. A reputação protestante da *NRF* contamina também as apreciações judicativas dispensadas ao seu teatro.

No decurso desta primeira época teatral, as peças clássicas superam em sucesso as inéditas, que têm mais dificuldade em obter a adesão do público²⁸². A primeira peça moderna encenada no *Vieux-Colombier* foi *Le Fils Louverné* de Schlumberger, a 11 de Novembro de 1913. Em Março de 1914, Copeau retoma a sua adaptação de *Les Frères Karamazov* de Dostoievski, para secundar a sua admiração pelo escritor russo. Nesse mesmo mês, a companhia do *Vieux-Colombier* parte em digressão para Inglaterra, com o fim de promover a sua difusão internacional.

No dia 22 de Maio, a época teatral do *Vieux-Colombier* termina em apoteose, com a exibição de um dos seus maiores êxitos de sempre, *La Nuit des rois* de Shakespeare (adaptação de Théodore Lascaris), cujo estrondoso sucesso vinha compensar o fracasso de *L’Eau de Vie* de Ghéon (25 de Abril). A peça de Shakespeare recebe entusiásticos aplausos, graças ao seu classicismo isento da austeridade que ensombrava a *NRF*. O triunfo desta última representação vem certificar a viabilidade do *Vieux-Colombier*: o público afluí em massa para assistir à peça, multiplicam-se os pedidos e promessas de adesão, as receitas obtidas fortalecem as finanças do teatro e garantem a sua continuidade. O *Vieux-Colombier* torna-se uma das maiores referências teatrais em França e no estrangeiro:

Si la saison se termina sur un triomphe, c’est que, sur ce point délicat, elle connut le plus heureux instant d’équilibre. Dans la *Nuit des Rois*, rien n’était forcé, mais tout éclatait de tant de nouveauté qu’en quinze jours tous les shakespeareiens du monde furent alertés et surent qu’en France l’œuvre venait d’ouvrir les ailes d’un papillon sorti de sa chrysalide. Les gens se disputaient les tabourets dont malgré les menaces de la police on bourrait en fraude les moindres espaces de la salle. On allait

²⁸⁰ Jean de Pierrefeu, *La Liberté*, 24 de Outubro de 1913, *apud* Maaike Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, pp. 123-124.

²⁸¹ Paul Souday, *Le Temps*, 24 de Outubro de 1913, *apud* *ibid*, p. 124.

²⁸² À excepção de *Le Testament du Père Laleu*, de Roger Martin du Gard, exibida a 9 de Fevereiro de 1914.

pouvoir respirer, ne plus se tourmenter chaque soir sur l'écart entre les dépenses et les recettes, aborder la saison suivante, les voiles bien gonflées.²⁸³

Surpreendido com tão glorioso desfecho, Gide anota no seu diário: “Ce succès triomphal me gêne presque, tant je m'étais accoutumé à prédire le non-succès au mérite, à reculer jusqu'à par delà le trépas la reconnaissance de *nos vertus*”²⁸⁴.

Após uma última digressão pela Alsácia, Copeau começa a preparar a época seguinte, mas os seus trabalhos são interrompidos pela deflagração da guerra. Entre 1917 e 1919, a companhia do Vieux-Colombier parte, para os Estados Unidos, numa *tournee* de propaganda cultural. O teatro voltará a abrir as suas portas, em Fevereiro de 1920, prolongando a sua actividade até 1924.

Apesar de ter tido uma existência relativamente efémera, a verdade é que o *Vieux-Colombier* de Copeau não deixará de se inscrever na história da dramaturgia, exercendo uma influência decisiva e duradoura sobre a dramaturgia francesa.

1.5. Em demanda de um novo rumo estético-literário

Tendo, nas páginas anteriores, analisado o processo de implantação da *NRF* no campo literário francês e internacional, propomo-nos, agora, fazer uma revisão mais atenta do seu programa literário, procedendo a um levantamento das grandes linhas do discurso crítico da revista e dos seus fundadores, a fim de melhor circunscrever o seu posicionamento estético. Tentaremos, assim, demonstrar de que modo os esforços empreendidos pela *NRF* de Gide prefiguraram as grandes tendências que fecundaram a literatura francesa e europeia do período de entre guerras.

1.5.1. Princípios programáticos

Convém sublinhar, antes de mais, que, ao falar do programa da *NRF*, não nos referimos a um receituário rígido de normas e preceitos predefinidos, já que uma das particularidades distintivas da revista era, precisamente, a sua aversão aos constrangimentos doutrinários. Assim, o seu projecto inicial centrava-se na criação, não de

²⁸³ Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 245.

²⁸⁴ André Gide, *Journal I*, 18 de Junho de 1914, p. 791.

uma escola literária, mas de um espaço exclusivamente consagrado à literatura e regido apenas pelas leis da liberdade, da independência e da autonomia artísticas. A *NRF* foi concebida com um objectivo claramente definido – o de se opor às doxas literárias estabelecidas e favorecer uma criação simultaneamente rigorosa e expurgada do espírito de capela.

O grupo de Gide nunca se cansará de sublinhar que a *NRF* jamais pretendeu ser o órgão de uma capela literária, mas antes uma revista aberta a todos os amadores de literatura pura. Com efeito, congregados em torno de um mesmo conceito de arte e regendo-se apenas pela qualidade artística das obras, os fundadores da *NRF* acolheram, nas suas páginas, os melhores e mais diversos escritores de todos os tempos, adoptando uma política de eclectismo exigente, alicerçada numa conjugação harmoniosa entre a reverência aos mestres das gerações anteriores e o patrocínio generoso dos mais jovens talentos. Entre 1909 e 1914, o grupo de Gide apoiou, incondicionalmente, todas as tentativas de inovação artística empreendidas pelos escritores mais novos, adoptando uma postura de farol ideológico e de defensor da cultura e do espírito crítico face aos perigos da reacção:

S'il faut parler de cette part de la génération nouvelle qui se consacre à la création littéraire, j'apporte ici mon témoignage. Elle est saine et robuste. Elle va au devant de la vie. Egalement éloignée des sales compromissions de l'arrivisme et des duperies d'un orgueil qui se retranche (...) pour protéger l'autonomie de sa pensée, elle compte avant tout sur son travail. (...) La seule dont nous nous sentions capables de faire quelque chose, c'est cette matière toujours neuve et palpitante : *l'homme* ; "*l'homme et encore l'homme*". (...) Ici encore, défions-nous d'une réaction inconsidérée contre l'exemple de nos aînés.²⁸⁵

Depreende-se, destas palavras de Copeau, que a *NRF* não era uma revista de vanguarda. Demasiado séria e rigorosa para se instituir como arauto de um catecismo revolucionário, a revista de Gide repudiava a retórica impetuosa e turbulenta dos autores de manifestos, que Copeau qualificou de "prose déclamatoire, incohérente et bouffonne"²⁸⁶, referindo-se ao manifesto futurista de Marinetti. Assim, rejeitando todas as etiquetas de escola, a *NRF* opôs-se liminarmente aos manifestos: "*La Nouvelle Revue Française* répugnait aux manifestes, parce que les manifestes sont le fait d'un parti et qu'elle

²⁸⁵ Jacques Copeau, "L'Enquête d'Agathon sur «Les jeunes gens d'aujourd'hui»", *NRF*, n° 47, Novembro de 1912, pp. 929-935, in Pierre Hebey, *L'esprit NRF 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 169-170.

²⁸⁶ Jacques Copeau, "*Poesia* et le Futurisme", *NRF*, n° 7, Agosto de 1909, pp. 82-83, in Pierre Hebey, *L'esprit NRF 1908-1940*, p. 51.

prétendait n'être l'organe ni d'un parti, ni d'une école"²⁸⁷. No entanto, esta dissensão relativamente aos movimentos vanguardistas não a impediu de publicar textos filiados nas mais diversas correntes literárias do seu tempo, como por exemplo o manifesto unanimista de Jules Romains²⁸⁸.

Propondo-se "ménager au talent, au génie, un lieu d'asile"²⁸⁹, a *NRF* abriga todos os artistas de talento, sem qualquer restrição de escola ou de partido. O único critério de selecção dos textos era a sua qualidade artística e o talento do seu autor, tal como salienta Gide, numa ponderação retrospectiva do significado da primeira *NRF*:

(...) si elle [la *NRF*] eut quelque signification, elle le dut à la valeur propre de ses collaborateurs, à leur diversité même, car aussitôt se groupèrent autour de nous des écrivains de tendances les plus diverses ; on vit, dans les sommaires de la *NRF*, Suarès voisiner avec Claudel, Charles-Louis Philippe avec Giraudoux ; comme aujourd'hui, Jules Romains avec Valéry Larbaud et Paul Valéry avec Marcel Proust. Un petit groupe d'amis présidait au choix des manuscrits, sans souci d'exclusion, que celle de la médiocrité.²⁹⁰

Assim, sem nunca terem prescrito ou imposto um ideário estético fixo, os fundadores da *NRF* conseguiram delinear um rumo e conduzir o leitor, unicamente através das suas escolhas literárias, tal como sublinhara Rivière, numa conferência sobre o papel da *NRF* no movimento literário anterior à guerra, proferida em 1918:

Encore une fois ses auteurs [de la *NRF*] trop conscients de la diversité de l'art, ils comprenaient trop bien la nécessité pour le maintenir vivant de ne l'emprisonner dans aucune formule, ils respectaient trop bien ses caprices pour tomber dans ce pédantisme de lui dicter sa route, de lui fixer son itinéraire. Ils se bornèrent tout simplement à l'indication continue et soulignée de leurs préférences, à l'admiration motivée, détaillée, de ceux qu'ils tenaient pour les grands modèles, ou tout au moins de ceux chez qui ils croyaient découvrir les principes les plus féconds à l'heure où ils écrivaient. Sans aucune déclaration de principes, par le seul choix de leurs propos et des écrivains dont ils entreprirent l'étude, ils marquèrent une direction.²⁹¹

²⁸⁷ André Gide, "La *NRF*, un groupement d'esprits libres" [*Le Gaulois du dimanche*, 10 de Julho de 1920], in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 36.

²⁸⁸ Jules Romains, "La Génération Nouvelle et son unité", *NRF*, n°7, Agosto de 1909, pp. 30-39.

²⁸⁹ Jacques Rivière, "La *NRF* : Son histoire, son programme, son avenir" [Brochure de présentation de la *NRF*, 1922], in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 52.

²⁹⁰ André Gide, "La *NRF*, un groupement d'esprits libres" [*Le Gaulois du dimanche*, 10 de Julho de 1920], in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 36.

²⁹¹ Jacques Rivière, "Histoire abrégée de La Nouvelle Revue Française" [1918], *Revue des revues*, n° 21, 1996, p. 86.

Daí a “double et merveilleuse propriété”²⁹² do seu programa, que se propunha “premièrement ne rien exclure a priori, ne lancer l’anathème sur aucun genre, sur aucune forme d’art, et deuxièmement de marquer tout de même une direction, d’encourager de nouvelles tendances”²⁹³. Desta forma, “aucun écrivain ne se sentait d’avance rejeté par la *NRF*”²⁹⁴.

No entanto, embora se recusassem a enunciar uma doutrina artística rígida, os fundadores da *NRF* defenderam, com insistente intransigência, um elenco de princípios basilares, sobre os quais assentava a coesão do grupo. Um desses princípios era o repúdio por todos os círculos de compadrio e elogio mútuo, nos quais as obras eram concebidas para conquistar o beneplácito do público e fomentar o mercado literário:

Avant d’être une idée le lien qui les [les hommes de la *NRF*] unissait était un instinct pareil chez tous : l’instinct qui leur faisait écarter avec horreur toute flatterie au public, toute visée directement ou lointainement intéressée, toute volonté antérieure à la création, d’obtenir le succès, tout calcul des chances de plaire, tout effort pour se servir de l’art ou de la littérature comme d’un moyen d’arriver. Leur répulsion pour le genre caressant, je veux dire pour toutes les œuvres qui prenant le public comme donné, tâchent de chatouiller sa sensibilité au point le plus rémunérateur, était (...) leur premier sentiment, le plus élémentaire, le plus vigoureux chez eux, celui dont ils se sentaient d’abord obligés de suivre les indications.²⁹⁵

Os homens da *NRF* propunham-se levar a cabo uma reforma dos costumes literários, impondo “des mœurs plus sévères, une conduite plus désintéressée”²⁹⁶, dando eles próprios o exemplo. Assim, o mesmo instinto que os fazia insurgir contra a servidão mental dos escritores de *boulevard* impedia-os de ceder a qualquer tipo de complacência no seio do seu próprio grupo. Neste sentido, a *NRF* não comentava nem publicitava as obras dos seus colaboradores²⁹⁷, pois “une revue qui prétend se poser en réformatrice des

²⁹² *ibid.*, p. 87.

²⁹³ *ibid.*

²⁹⁴ *ibid.*

²⁹⁵ *ibid.*, pp. 78-79.

²⁹⁶ *ibid.*, p. 79.

²⁹⁷ A publicação do romance *Fermina Marquez* de Valery Larbaud, por exemplo, apenas é mencionada numa curta nota: “Fidèle à son habitude de ne parler point des ouvrages parus chez elle, la *N.R.F.* ne peut que signaler à ses lecteurs la publication à la librairie Fasquelle de *Fermina Marquez*, le roman de Valery Larbaud qu’ils ont pu lire dans ses N^{os} d’avril à juin 1910.” (“Note”, *NRF*, n^o 27, Março de 1911, p. 468)

mœurs littéraires, doit s'interdire ce dont d'autres tireraient reclame et profit"²⁹⁸. Num texto intitulado "Histoire de la NRF", Gide explica que:

Aucun credo ne régnait parmi nous; mais un égal amour de l'art, et, je puis dire, un égal désintéressement. C'est-à-dire que nous avions tous égale horreur du puffisme et de la réclame, des complaisances et de ces mille petites compromissions qu'entraîne la camaraderie. Au point que nous décidâmes d'abord, et d'un commun accord, de ne jamais parler les uns des autres, par crainte de partialité. Et je ne pense pas, dans tous les numéros d'avant guerre, qu'au cours d'aucun article mon nom ait été jamais prononcé. C'était contre l'admiration mutuelle que nous prétendions surtout réagir. Nous prétendions non point seulement et point tant à la critique des œuvres que, par notre exemple, à la réforme des mœurs.²⁹⁹

Em última análise, os fundadores da NRF pretenderam instituir uma moral literária mais rigorosa, baseada no esforço e na disciplina. Em 1929, Albert Thibaudet questionar-se-á sobre esta "recherche d'une discipline"³⁰⁰ empreendida vinte anos antes pelos seus camaradas:

Quelle était donc cette discipline dont ils se déclaraient ? Une discipline littéraire. La discipline, la contrainte, la pureté littéraires, personnes ne les avaient poussées plus loin qu'André Gide, au chevet de qui, selon son aveu, la *Correspondance* de Flaubert, ces *Exercices spirituels* de l'ascète littéraire, avait remplacé pendant des années la Bible.³⁰¹

Esta insistência no esforço consciente de criação levou os homens da NRF a uma assídua auscultação dos seus próprios dons artísticos e a um controlo criterioso dos movimentos da sua inspiração. Cultivando um espírito de rigorosa auto-exigência, os escritores da NRF consideravam que a autenticidade da obra literária dependia de um longo e difícil processo construtivo. Jacques Rivière admitirá, a este propósito, que

Il faut même le dire franchement: peut-être y avait-il chez les premiers collaborateurs de la NRF un excès d'autocritique, un peu trop de méfiance envers eux-mêmes et comme un doute sur leur propre

²⁹⁸ Carta de Gide a Viélé-Griffin, Abril de 1909, in André Gide, *Correspondance avec Francis Viélé-Griffin (1891-1931)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 41.

²⁹⁹ André Gide, "Histoire de la NRF", in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 33. A religião protestante de Gide e de Schlumberger pode, em parte, explicar este pudor literário dos homens da NRF e a sua preocupação em lutar contra a tentação de querer agradar ao leitor. O protestantismo pode, assim, ajudar-nos a perceber esta faceta puritana da primeira NRF.

³⁰⁰ Albert Thibaudet, "Après vingt ans", in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 58.

³⁰¹ *ibid.*, p. 59.

talent, qui leur nuisait. Ils semblaient trop effrayés devant l'inspiration et devant le premier jet. (...) Et la *NRF*, en réaction si heureuse contre la facilité et le dévergondage littéraire du boulevard, a tout de même mérité dans une certaine mesure le reproche que quelques jeunes, au cœur impatient, lui ont adressé : le reproche d'être un peu froide et compassée, de trop craindre l'aventure et le génie, le démenagement et l'entreprise, et de n'avoir jamais, comme Jeanne d'Arc, entendu de voix. Je dirai simplement qu'à mes yeux ce défaut reste bien préférable à celui de vaticiner au hasard et de se montrer sans cesse dans le désordre de la Pythie ivre de vapeurs et sur un trépid vacillant.³⁰²

Logo no número inaugural da revista, nas suas já referidas “Considérations” preliminares, Schlumberger lançava os alicerces de uma ética do esforço e da disciplina. Nesse texto preambular, o director da *NRF* defendia que: “L’effort ne remplace pas le don, mais il l’exploite. Il n’éteint pas la spontanéité, mais la relègue, si l’on peut dire, à la surface de l’œuvre”³⁰³. Sublinhando que as raras obras-primas nascidas de actos espontâneos e indisciplinados não passam de “magnifiques accidents d’où l’on ne saurait rien conclure contre la nécessité de la contrainte”³⁰⁴, Schlumberger apelava a uma revisão de valores, em sintonia com uma cultura artística de ascetismo, rigor e reflexão. Neste sentido, a *NRF* revelava uma apurada autoconsciência do ofício literário, na medida em que renegava categoricamente os produtos espontâneos da inspiração irracional e da improvisação aleatória.

O elogio inicial de Schlumberger das virtudes da disciplina bem como da rejeição de todas as formas de laxismo criativo será reiterado, ao longo das páginas da *NRF*, através de citações de grandes escritores, ilustrativas de uma apologia do esforço estético:

Nulle nature ne produit son fruit sans extrême travail, voire douleur. (Bernard Palissy)

L'improvisation artistique est à un niveau fort bas, en comparaison des idées d'art choisies sérieusement et avec peine. Tous les grands hommes sont de grands travailleurs infatigables, non seulement à inventer, mais encore à rejeter, passer au crible, modifier, arranger. (Nietzsche)

Ce qui fait la force d'une œuvre d'art, c'est la visée, c'est-à-dire une longue énergie qui court d'un bout à l'autre et ne faiblit pas. (Flaubert)³⁰⁵

³⁰² Jacques Rivière, “La *NRF* et son rôle dans le mouvement littéraire d'avant guerre” [Conférence, Genève, 1918], in *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 13-14.

³⁰³ Jean Schlumberger, “Considérations”, *NRF*, n° 1, Fevereiro de 1909, p. 8.

³⁰⁴ *ibid.*, p. 6.

³⁰⁵ “Textes”, *NRF*, n° 1, Fevereiro de 1909, p. 91.

La plus noble sorte de beauté est celle qui ne ravit pas d'un seul coup, qui ne livre pas d'assauts orageux et enivrants (celle-là provoque facilement le dégoût), mais qui lentement s'insinue, qu'on emporte avec soi presque à son insu, qu'un jour, en rêve, on revoit devant soi, et qui enfin, après nous avoir longtemps tenu modestement au cœur, prend de nous possession complète, remplissant nos yeux de larmes, notre cœur de désir. (Nietzsche)³⁰⁶

Je déteste comme le péché toute besogne mal faite. (Goethe)³⁰⁷

Le beau est la purgation de toute superfluité. (Michel-Ange)³⁰⁸

Os escritores da *NRF* concebiam a disciplina como um instrumento de autocrítica, susceptível de instigar o artista a um esforço de auto-superação e daí louvarem as obras nas quais “le souci de tenue brime le jaillissement de la spontanéité”³⁰⁹.

Não admira, pois, que a ideia do trabalho de composição ocupe um lugar tão relevante nas postulações da *NRF* e nas de Gide, que um dia proclamou que “l'œuvre d'art ne s'obtient que par la contrainte, et par la soumission du réalisme à l'idée de beauté préconçue”³¹⁰. Para o autor de *Prétextes*, a obra de arte nem sempre é o resultado de uma emoção que se exterioriza, uma vez que a própria matéria da obra – cores, sonoridades, palavras e ritmos – pode, por si só, fazer aceder o artista ao estado de criação. Neste sentido, a forma é criadora de emoção estética e a originalidade poética radica essencialmente na expressão artística e não apenas nas ideias, pois “en art, où l'expression seule importe, les idées ne paraissent jeunes qu'un jour”³¹¹. A obra de Baudelaire é um dos exemplos mais significativos do paradigma gideano de perfeição literária:

La forme! (...) c'est à la perfection de sa forme que Baudelaire doit sa survie. L'artiste la doit-il jamais à rien d'autre ?

Perfection très différente évidemment de celle des sonnets de Heredia par exemple, toute latine celle-ci, logique et qui se puisse expliquer. C'est de cette perfection que s'est contentée trop souvent notre langue ; non point qu'on ne puisse découvrir de-ci de-là, dans les vers de Racine principalement, parfois détériorant la perfection extérieure, une perfection plus cachée, musicale déjà, mais comme à son insu. (...) Baudelaire le premier, d'une manière consciente et réfléchie, a

³⁰⁶ “Textes”, *NRF*, n° 2, Março de 1909, p. 206.

³⁰⁷ “Textes”, *NRF*, n° 3, Abril de 1909, p. 300.

³⁰⁸ “Textes”, *NRF*, n° 5, Junho de 1909, p. 457.

³⁰⁹ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française – I*, p. 170.

³¹⁰ André Gide, “Lettres à Angèle : Sada Yacco”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 70.

³¹¹ André Gide, “Baudelaire et M. Faguet”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 213.

fait de cette perfection secrète le but et la raison de ses poèmes ; et c'est pourquoi la poésie – et non seulement la française, mais l'allemande et l'anglaise tout aussi bien – la poésie européenne, après *les Fleurs du Mal*, n'a plus pu se retrouver la même.³¹²

Na perspectiva da *NRF*, a forma impõe uma regra à vida interior desordenada do artista, restituindo-lhe equilíbrio e harmonia. Eis a razão pela qual, apesar do constrangimento que subjuga a alma em busca de uma expansão ilimitada, o verdadeiro artista a aceita sem reservas. É deste confronto interior e aforístico entre a vontade do criador e a forma que nasce a verdadeira obra de arte, o que explica a importância das regras no acto da criação artística. Para Gide, as regras nunca coibiram o trabalho criador de génios como Racine, Corneille ou Ésquilo, pois elas não têm valor absoluto; é o artista que se deve apoderar delas para as modelar:

Je crois que jamais les “règles” ne gênèrent aucun génie, non plus celle des *unités* en France, que celles des trois acteurs en Grèce, et que ceux-ci l'ont bien prouvé, autant Racine et Corneille qu'Eschyle. (Que d'ailleurs elles n'ont aucune valeur absolue et que tout grand génie s'en rend maître, soit qu'il y trouve appui, soit qu'il les nie – et que venir prétendre que tel grand homme en fut gêné c'est aussi absurde que si un peintre venait dire qu'en peignant il est gêné par son cadre et s'écriait : “Ah ! si je pouvais m'étendre plus loin !”, et que ceux qui protestent contre elles sont comme la colombe de Kant qui croit qu'elle volera mieux dans le vide.

En général, l'insubordination contre les règles vient d'une subordination inintelligente au réalisme, d'une incompréhension des fins de l'art, de cette spacieuse insinuation de l'empirisme qui veut, par une scandaleuse généralisation, fronder l'art en ne l'attaquant que là où il est devenu artifice, et appeler factice toute surnaturelle beauté.³¹³

Não restam, portanto, dúvidas de que este ideal artístico enraizado no esforço e no respeito pelas regras de criação corresponde ao classicismo da *NRF* e confere aos textos publicados na revista uma unidade de inspiração.

Ressalve-se, contudo, que os fundadores da *NRF* não devem ser encarados “comme de sévères moralisateurs, épris avant tout de bonne conduite et cherchant à donner à l'art des fins d'édification”³¹⁴. Isso seria “la plus grossière erreur qu'on pût commettre sur leur compte”³¹⁵. O rigorismo da *NRF* tinha uma conotação estritamente artística, incidindo

³¹² *ibid.*, p. 214.

³¹³ Gide, *Journal I*, “Feuillets” 1911, pp. 689-690.

³¹⁴ Jacques Rivière, “Histoire abrégée de La Nouvelle Revue Française” [1918], p. 81.

³¹⁵ *ibid.*

apenas na honestidade do escritor e na integridade dos seus processos de criação. No que diz respeito à orientação moral da obra, os escritores da *NRF* eram-lhe completamente indiferentes, pois “leur dégoût pour les mauvaises mœurs littéraires s’accompagnait d’un dégoût non moins grand pour le prêche et pour la littérature d’encouragement au bien”³¹⁶. Interessando-se apenas pela arte, a *NRF* recusava-se a submetê-la a qualquer finalidade que lhe fosse extrínseca, evidenciando uma imparcialidade moral absoluta. Jacques Rivière explica que esta neutralidade moral dos fundadores da *NRF* se deve, essencialmente, à sua probidade original, aos seus escrúpulos de *bons ouvriers* e a um inexorável desejo de perfeição:

Quiconque aime son métier a des impatiences quand il voit dévié de son usage propre, quand les techniciens d’une autre branche prétendent s’en emparer comme d’un simple moyen. Les fondateurs de *La Nouvelle Revue Française* sentaient en eux une vocation littéraire trop déterminée, trop exigeante pour admettre qu’elle fût subordonnée.³¹⁷

Este ideal de neutralidade ideológica é ilustrado, logo num dos primeiros números da revista, por uma citação de Baudelaire:

Plus l’art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera vers l’hieroglyphe enfantin ; plus au contraire l’art se détachera de l’enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée.³¹⁸

O princípio de independência artística relativamente a qualquer credo político, religioso ou social é de concretização problemática, numa época em que o campo literário é palco de enormes tensões ideológicas entre nacionalistas reaccionários (*Action Française*) e adeptos da arte social. Ora, é precisamente contra este tipo de *literatura de tese* que Gide se insurge, desde a célebre *querelle du peuplier* (1898) que o opôs a Maurice Barrès. Esta nova tendência de *literatura de Estado* perturba-o de tal modo, que o mentor da *NRF* se lhe refere nos seguintes termos:

J’avais lu l’*Action Française* avant de m’endormir; j’ai fait un cauchemar affreux: l’Odéon, mal défendu par Antoine, conquis par les Juifs, rebâtît sur le modèle de la Bourse, n’abritait plus que des

³¹⁶ *ibid.*

³¹⁷ Jacques Rivière, “Histoire abrégée de La Nouvelle Revue Française” [1918], p. 82.

³¹⁸ “Textes”, *NRF*, nº 5, Junho de 1909, p. 457.

gens de finance qui faisaient de la littérature et des arts l'objet de leurs spéculations. Sur chaque auteur en vue on jouait à la hausse, à la baisse ; on criait tant et si fort que je ne pus comprendre d'abord comment la matière intellectuelle pouvait être exploitée à la manière d'une entreprise industrielle ou d'une mine dont on jetât les actions sur le marché ; certains auteurs, reconnus d'utilité publique, étaient "rachetés par l'État" ; assimilés au fonds d'État la spéculation, d'ordinaire, les laissait progresser tranquilles ; parfois pourtant, galvanisés par un événement politique, leur brusque soubresaut déconcertait tout le marché... Le jour que j'assistais à cela, après le coup de théâtre Fauchois, certains qui vendaient Racine au comptant, sous main le rachetaient à terme. Quand, à propos de Baudelaire, je compris qu'on attendait "la réponse des primes", l'angoisse trop forte me réveilla.³¹⁹

A sua intransigente defesa da autonomia da arte fez com que a *NRF* fosse acusada de ser partidária da doutrina da *Arte pela Arte*. Trata-se, como bem se compreende, de uma acusação injusta, na medida em que os escritores da *NRF* nunca pretenderam que a criação artística fosse ideologicamente asséptica nem que a sua beleza residisse unicamente no trabalho da forma. Perceberam, pelo contrário, que toda a obra verdadeira e profunda reflectia, naturalmente, a tendência do seu criador, ou melhor, uma parcela de intransmissível personalidade directamente proporcional ao génio do artista:

La création ne peut se produire dans l'indifférence ; un esprit qui crée, c'est toujours un esprit qui préfère, qui désire, qui déteste ; c'est toujours un esprit qui prend violemment parti, qui nage avec véhémence, à travers les vagues entrecroisées et le clapotement du possible, vers un rivage reconnu de loin et depuis longtemps désiré comme Terre Promise. Il n'y a pas de création sans que violence soit faite à l'harmonie préétablie des idées et des formes : jamais la simple satisfaction aux lois d'accord entre les sons ou entre les mots ne pourra donner à l'auditeur la grande commotion esthétique.³²⁰

Ora, no alvoroço das polémicas que agitavam o mundo literário por volta de 1910, este ideal tornava-se dificilmente praticável. A atitude da *NRF* era frontalmente impugnada pelos partidários de uma literatura comprometida. Face aos sucessivos ataques dos grupos rivais, sobretudo da revista *L'Indépendance* de Jean Variot³²¹, a *NRF* publica, no número

³¹⁹ André Gide, "Journal sans dates", in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 278.

³²⁰ Jacques Rivière, "Histoire abrégée de La Nouvelle Revue Française" [1918], p. 83.

³²¹ *L'Indépendance*, através de um acrimonioso artigo de Jean Variot, chega a acusar a *NRF* de ser anticatólica: "Il est vraiment curieux de voir ces messieurs de *La nouvelle revue française* planer à des hauteurs incroyables et déclarer, avec un artistique détachement, qu'ils sont également prêts à repousser toute théorie. Ces dilettantes affectent de parler du bout des lèvres des convictions quelles qu'elles soient, mais,

de Fevereiro de 1912, uma declaração de princípios, na qual reafirma, enfaticamente, o seu campo de acção e reivindica a sua autonomia:

De récentes attaques nous obligent à la déclaration suivante :

La Nouvelle Revue Française n'est l'organe ni d'une personne, ni d'une coterie, ni d'un parti. Elle appartient à titre égal à tous ses collaborateurs. Chacun d'eux y peut affirmer, sous une commune discipline, les idées et les tendances qui lui sont propres.

Tous tiennent fermement à leur droit d'apprécier, où qu'ils les trouvent, la valeur et la sincérité des personnes, sans que ces jugements engagent la revue dans la lutte des partis.

La Nouvelle Revue Française a toujours été et restera une revue de littérature et d'art. Elle n'a d'autre raison d'être que de servir, selon ses forces, les lettres françaises. C'est ce souci qui a fait et qui maintiendra l'entente entre ses collaborateurs, plus que jamais résolus à poursuivre avec tranquillité leur tâche, dont rien ne les saura détourner.³²²

Esta autonomia tão proclamada pelos escritores da *NRF* deve ser entendida à luz da sua dupla condição de críticos-criadores. Sem terem nunca suprimido a tendência espontânea e inconsciente da criação artística, abstiveram-se, contudo, de julgar a obra a partir de profissões de fé políticas, morais ou religiosas e esquivaram-se a estabelecer classificações extrínsecas ao objecto fundamental da criação. Apesar do seu liberalismo relativamente às opções ideológicas dos seus colaboradores, a *NRF* sempre proclamou uma exigência sem concessões no plano da qualidade artística e a crítica vem ocupar um papel de relevo na sua tentativa de morigeração da instituição literária.

Com efeito, a *NRF* veio a lume numa época em que a crítica atravessava um período de crise: a crítica jornalística era facciosa e corrupta; a crítica académica parecia encontrar-se num impasse³²³. Face a esta situação, o público letrado reclamava uma crítica idónea, que colocasse a obra no centro do exercício interpretativo. A *NRF* veio, portanto, responder a este apelo, instituindo um método crítico que respeitava escrupulosamente a autonomia das obras e que, sem ser dogmático, abria uma senda para o futuro. Foi neste

comme par hasard, c'est surtout aux convictions catholiques qu'ils s'attaquent ! A ces incohérences, nous répondons que notre mot d'ordre, à nous, est : catholique d'abord, protestant, s'il reste de la place, et juif pas du tout. C'est simple. Que nous importe l'esthétique ? [...] Le tout est d'avoir raison. Le tout est d'être fort. Les catholiques, par le monde, sont les seuls à tenir la vérité" (Jean Variot, "La Nouvelle Revue Française contre Francis Jammes", *L'Indépendance*, 15 de Novembro de 1912, pp. 151-155 [p. 155]).

³²² "Revues", *NRF*, n° 38, Fevereiro de 1912, p. 322. É insofismável a semelhança deste texto com os manifestos da *presença*, tanto ao nível do conteúdo como do tom. É evidente que a *presença*, surgida mais de uma década depois, retomará a inspiração matricial destas declarações de princípio da *NRF*.

³²³ Cf. Maaike Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 161.

contexto que a *NRF* se propôs fundar uma crítica não apologética e ideologicamente descomprometida.

Os críticos-criadores da *NRF* desempenharam um papel rectificativo da praxis literária, avaliando e estimulando a criação contemporânea, através de uma crítica isenta e escorada em valores seguros. Cultivando a exigência crítica e a severidade judicativa, eles não temeram as represálias dos criticados:

Nos jugements qui prétendent bien témérairement à l'absolu, ou du moins à l'impartialité complète, vont-ils devenir relatifs à la médiocrité de la production courante ? (...) Lorsque nous jugeons un ouvrage nous ne pouvons nous référer qu'à une mesure idéale, un étalon strict, le "chef d'œuvre" que les siècles nous ont légués, ou plus modestement à l'idée exemplaire que nous nous faisons du chef d'œuvre et des conditions nouvelles qui lui impose notre temps.³²⁴

Estas palavras de Ghéon demonstram que a crítica da *NRF* também se rege pelo propalado ideal de classicismo moderno. Embora a maior parte dos artigos críticos publicados na revista verssem sobre obras contemporâneas, o seu conteúdo está repleto de referências a escritores do passado. Com efeito, para o grupo de Gide, a formação do gosto pressupõe a aquisição de uma sólida cultura literária, pelo que o verdadeiro crítico deve reportar-se à tradição para fundamentar o seu julgamento.

Em conclusão, podemos afirmar que a heteronomia estética e o classicismo ecuménico da *NRF* têm repercussões importantes sobre a sua concepção de crítica literária, que assenta, essencialmente, na recusa da doutrinação monolítica, no primado dos valores estéticos e numa fecunda interacção entre crítica e criação. No fundo, a *NRF* propunha-se avaliar as tendências contemporâneas em termos de potencial artístico, ligando o presente ao passado, na tentativa de mapear um rumo futuro.

1.5.2. Para uma poética de *classicismo modernista*

Tal como temos vindo a referir, a poética da *NRF* pode condensar-se na consagrada fórmula do classicismo modernista, que implica "la combinaison d'un profond respect pour la tradition (impliquant le refus des avant-gardes révolutionnaires) et un désir de

³²⁴ Henri Ghéon, "La Lumière, pièce en quatre actes de M. Georges Duhamel", *NRF*, nº 29, Maio de 1911, p. 770.

renouvellement des thèmes et techniques littéraires”³²⁵. Esta dialéctica de tradição e inovação é essencial para compreender o programa artístico subjacente à revista de Gide.

Na sua já citada conferência intitulada “La *NRF* et son rôle dans le mouvement littéraire d’avant-guerre”, Jacques Rivière explica que, embora os fundadores da *NRF* se tenham formado no paradigma simbolista, o que os reuniu, em 1909, foi, precisamente, um comum reconhecimento de que a era do Simbolismo chegara ao seu termo:

Ils se voyaient peu à peu, et tous en même temps, découragés de cette écriture rare et musicale, de ces perpétuelles allusions au mystère, de ce lyrisme allégorique, de cette culture à vide de la sensibilité personnelle, de ce jeu de suggestions et de cette conversation poétique et confidentielle avec le lecteur, auxquels ils s’étaient d’abord adonnés. Le poème en prose, si aimé des symbolistes, leur apparaissait de plus en plus impropre à l’expression de leurs nouveaux sentiments.³²⁶

Todos pressentiam o seu temperamento criador evoluir, de forma gradual e espontânea, para as formas mais objectivas e dúcteis do romance e do teatro:

Et de plus en plus ils se sentaient ramenés vers les formes plus objectives et plus vivantes du roman et du théâtre. Ils avaient besoin non plus autant de se raconter eux-mêmes et de mettre en scène par toutes sortes de procédés indirects et comme tacites leurs propres émotions, que de raconter ce qu’ils voyaient, ce qu’ils imaginaient, ce qu’ils inventaient, ce qui arrivait aux autres, en laissant au lecteur le soin d’en subir l’impression, d’en cueillir le fruit émotionnel. Ils cherchaient à mieux départager la part du sujet et celle de l’objet et voulaient faire non pas de la littérature *impersonnelle*, au sens d’*impassible*, comme le Parnasse, mais de la littérature dont le principal objet cessât d’être leur petite personnalité, et où ils ne parussent que par la passion même et la pitié, dont les spectacles qu’ils se donneraient à peindre les animeraient. C’est sous l’empire de cette préoccupation très définie que la *NRF* fut fondée.³²⁷

Contudo, os fundadores da *NRF* não declararam guerra ao Simbolismo, pois sabiam que “en art rien jamais n’est à détruire, et que toute révolution n’est qu’un remplacement”³²⁸. O que antes pretendiam era rendibilizar esteticamente e fazer frutificar “ce qu’il renfermait de grandeur, de jeune élan, de subtilité et de force”³²⁹, discernindo

³²⁵ Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 147.

³²⁶ Jacques Rivière, “La *NRF* et son rôle dans le mouvement littéraire d’avant-guerre”, p. 19.

³²⁷ *ibid.*, pp. 19-20.

³²⁸ Jacques Rivière, “Histoire abrégée de La Nouvelle Revue Française”, *Revue des revues*, n° 21, 1996, p. 87.

³²⁹ Henri Ghéon, “Le classicisme et M. Moréas”, in *Nos Directions*, p. 123.

“sous tels ornements superflus les éléments d’un prochain classicisme, c’est-à-dire de cet équilibre parfait qui est la fin de l’art et sa suprême réussite”³³⁰.

A referência ao classicismo percorre o discurso e enforma o espírito dos homens da *NRF*, em fase muito anterior à da fundação da revista. No princípio da segunda parte de *Si le grain ne meurt*, Gide faz remontar a sua primeira aspiração ao classicismo, à sua viagem a África, em 1893, com Paul Laurens, explicando que esta inspiração classicista talvez assinalasse uma ruptura com o seu ideal cristão:

Oui, Paul et moi, nous étions résolus, quand nous partîmes... (...) alors, c’est le doute, le trouble, le romantisme et la mélancolie ; de tout cela nous étions las ; de tout cela nous voulions sortir. Mais ce qui nous dominait surtout c’était l’horreur du particulier, du bizarre, du morbide, de l’anormal. Et dans les conversations que nous avons avant le départ, nous nous poussions, je me souviens, vers un idéal d’équilibre, de plénitude et de santé. Ce fut, je crois bien, ma première aspiration vers ce qu’on appelle aujourd’hui le “classicisme” ; à quel point il s’opposait à mon idéal chrétien, c’est ce que je ne saurais jamais assez dire ; et je le compris aussitôt si bien, que je me refusai d’emporter avec moi ma Bible.³³¹

É em *Prétextes* (1903) que aparece exposta, pela primeira vez, a concepção gideana de uma estética clássica. Na sua conferência sobre “Les limites de l’art” (1901), convocando Poussin e Racine, Gide sustenta que a obra de arte é “œuvre volontaire”³³² e “œuvre de raison”³³³, que se forma numa “satisfaite et satisfaisante harmonie”³³⁴. A propósito da evolução do teatro, o crítico afirma ainda que “l’art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté”³³⁵, apropriando-se do aforismo formulado por Goethe, nas suas *Conversations avec Eckermann*, segundo o qual “Classique est ce qui est sain, romantique ce qui est malade”³³⁶. Detecta-se, portanto, uma indeclinável influência de Goethe, na concepção gideana de classicismo: em ambos se intui o mesmo ideal de estética e de cultura, a mesma suspeição da anarquia literária, a mesma protestação anti-romântica e a

³³⁰ *ibid.*

³³¹ André Gide, *Si le grain ne meurt*, in *Souvenirs et Voyages*, p. 271.

³³² André Gide, “Les limites de l’art”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 26.

³³³ *ibid.*

³³⁴ *ibid.*

³³⁵ André Gide, “L’évolution au théâtre”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 148.

³³⁶ “Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke”, *apud* Anne-Rachel Hermetet, *Pour sortir du chaos – Trois revues européennes des années 20*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 111.

mesma crença nos valores humanos do classicismo que soube conciliar o individual com o universal³³⁷.

Em Dezembro de 1904, na revista *L'Ermitage*, Henri Ghéon perguntava, de forma sintomática: “Qui définira clairement et justement notre classicisme moderne?”³³⁸. As reflexões da *NRF* sobre esta questão desenvolvem-se em torno de duas grandes polémicas – classicismo/romantismo; classicismo/nacionalismo –, durante as quais o grupo de Gide dinamizará uma acesa interpelação dos movimentos literários de então, que se organizavam em dois pólos essenciais: de um lado, encontravam-se aqueles que proclamavam uma ruptura radical com o passado (tendências vanguardistas); de outro, os que preconizavam um retorno à tradição, numa tentativa de restauração do classicismo (tendências neoclassicistas)³³⁹. Ora, neste contexto de tensões e deslocamentos, a *NRF* tentará instaurar uma dialéctica fecunda entre estas duas tendências, delineando a matriz de um classicismo moderno, precursor da maturidade modernista.

É nos primeiros anos do século XX que emerge a questão do classicismo, associada a um inflamado debate em torno do Romantismo. Os escritores pós-simbolistas consideravam que o Romantismo havia substituído os valores universais pelos individuais, numa submissão cega à sensibilidade: a arte recuara perante uma obsessiva necessidade de exteriorização e a forma fora corrompida por uma linguagem subjugada à tirania da subtilidade sinestésica. Contrariando estes excessos românticos, os jovens escritores proclamavam uma arte de beleza, de ordem e de harmonia, exortando a um retorno à tradição e a um renascimento artístico fundado nos valores eternos do gosto, desenvolvidos na tradição greco-latina e prolongados pela literatura francesa do século XVII.

Assim, a oposição ao Romantismo inscreve-se no combate por uma renascença clássica e latina, sob a égide de Charles Maurras³⁴⁰ e da *Action Française*³⁴¹,

³³⁷ Cf. André Gide, “Goethe”, in *Feuillets d'Automne*, Paris, Mercure de France, 1949, pp. 161-173.

³³⁸ Henri Ghéon, “Chroniques du Mois : I - Les Lectures”, *L'Ermitage*, Dezembro de 1904, p. 303.

³³⁹ Cf. Maaike Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, pp. 134-140.

³⁴⁰ Charles Maurras (1868-1952), crítico, escritor e homem político, foi um dos protagonistas do combate ao Romantismo, desenvolvendo uma intensa actividade jornalística e ensaística. Por volta de 1889, estabelece relações com Jean Moréas, com o qual partilha a esperança de um novo classicismo e torna-se também amigo de Maurice Barrès. Em 1899, participa na fundação de *L'Action Française*. Para Maurras, o romantismo não passava de uma busca de excitação imediata. É em obras como *L'Avenir de l'intelligence* (1905) ou *Les Amants de Venise* (1905) que Maurras desenvolve, no meio literário, a sua campanha anti-romântica, que terá que ser entendida à luz da perspectiva ideológica do seu nacionalismo intelectual.

³⁴¹ Movimento político nacionalista e realista (partidário do rei), oriundo da vasta reacção promilitarista e antisemita que se desenvolveu, em França, na altura de l’Affaire Dreyfus. Fundada, em 1899, por Henri Vaugois e Maurice Pujo, a *Action Française* reuniu, em torno das teses definidas por Charles Maurras, escritores como Paul Bourget, Léon de Montesquiou, Jacques Bainville, Lucien Moreau e diversos jornalistas

ultrapassando, assim, as fronteiras do campo literário. Um dos pontos culminantes do debate é a publicação, em 1907, do ensaio de Pierre Lasserre, intitulado *Le Romantisme français*³⁴² resultante da sua tese que, no ano anterior, havia provocado considerável brado na Sorbonne. Neste estudo, o redactor da revista *L'Action Française* tentava demonstrar o efeito deletério do Romantismo no pensamento, na moral, na política e na literatura, prolongando, assim, a síntese maurassiana da crítica literária anti-romântica e da questão da inteligência. Tal como Maurras³⁴³, Lasserre considerava que o Romantismo constituía uma patologia cultural importada de uma cultura inimiga e perigosa (a alemã), para enfraquecer o domínio viril da forma, característico do espírito clássico, ou seja, do espírito francês³⁴⁴.

O cerne do debate situa-se, pois, no litígio entre a ordem e a anarquia. Procurando apenas os efeitos de choque e de contraste, os românticos negligenciavam tudo o que exigisse um esforço e uma organização do pensamento. Era, precisamente, a profundidade e o rigor artísticos que os escritores da *NRF* evocavam, adoptando como modelo o classicismo onde preponderava uma concepção clara e racional do Homem. Na impossibilidade de entrar, detalhadamente, no debate, gostaríamos, no entanto, de sublinhar que as ideias de Gide e da *NRF*, embora muito próximas das de Maurras e Lasserre no que respeita à rejeição do Romantismo, dissentem nitidamente deste contexto de reacção neoclássica profundamente nacionalista. O conceito de literatura propalado nas páginas da *NRF* convida os leitores a distanciarem-se do movimento romântico, mas também das teses nacionalistas de Maurras, inapelavelmente desqualificadas por Gide:

(...) chaque nationalité revendique son droit à l'existence, se révolte contre l'oppression. Le seul classicisme admissible c'est celui qui tienne compte de tout. Celui de Maurras est détestable parce qu'il opprime et supprime, et rien ne me dit que ce qu'il ne vaut pas mieux que l'oppresseur.³⁴⁵

monárquicos. Em 1905, é fundado o periódico do movimento, que tem o mesmo nome e cujo primeiro número é dado à estampa a 21 de Março de 1908. Os escritores da *Action Française* preconizavam uma literatura neoclássica de inspiração nacionalista e xenófoba.

³⁴² Pierre Lasserre, *Le Romantisme français. Essai sur la Révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, (1^{re} édition : 1907), Genebra, Slatkine reprints, 2000.

³⁴³ Em *L'Avenir de l'intelligence* (Nouvelle Librairie Nationale, 1917, p. 249), Charles Maurras afirmava abertamente que “le romantisme entraîne chez les mieux organisés un changement de sexe ... au lieu de dire que le romantisme a fait dégénérer les âmes ou les esprits français, ne serait-il pas meilleur de se rendre compte qu'il les effémina ?” *apud* Suzanne Guerlac, “La politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne”, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 2, 2007, p. 405.

³⁴⁴ Cf. Anne-Rachel Hermetet, *Pour sortir du chaos – Trois revues européennes des années 20*, p. 113-114.

³⁴⁵ André Gide, *Journal I*, 14 de Janeiro de 1921, p. 1120.

A hostilidade de Gide em relação ao Romantismo é muito anterior ao livro de Lasserre, tal como ele próprio admite: “Certes j’applaudis au livre de M. Lasserre; mais c’est parce que, personnellement, j’ai toujours eu le romantisme et l’anarchisme en horreur”³⁴⁶. Numa nota sobre *Salomé* de Richard Strauss, Gide deplora a “exécrable musique romantique”³⁴⁷ e a “réthorique orchestrale”³⁴⁸ da peça musical, exprobando o Romantismo pelo seu “inartistisme foncier”³⁴⁹, que ele define como “indiscrétion des moyens et monotonie des effets, fastidieuses insistances, insincérité flagrante ; mobilisation indiscontinue de toutes les ressources”³⁵⁰. O crítico da *NRF* conclui : “Mieux vaut condamner l’œuvre en bloc, et attendre les baïonnettes, parce que, cet art-là, c’est vraiment l’ennemi”³⁵¹.

Após a ruptura com o universo estético factício e hermético do Simbolismo, Gide sentiu a necessidade de tomar uma posição e de definir o seu ideal artístico. Mantendo-se imune aos excessos do Romantismo, o mentor da *NRF* perfilhou a estética do classicismo. Com efeito, são inúmeras as manifestações da matriz clássica que se intuem na obra de Gide: o culto da verdade e da tradição, a predominância da razão, o esforço de composição, a harmonia entre a solidez do fundo e a perfeição da forma, a preocupação em atingir um ideal de beleza estribado no rigor, na clareza, na moderação e no equilíbrio. Num artigo expressivamente intitulado “Gide ou ‘le meilleur représentant du classicisme’”, Michel Murat afirma que “Gide porte les classiques dans ses poches”³⁵² e procede a uma penetrante inventariação de alguns aspectos essenciais da obra gideana reveladores do seu classicismo. O crítico ressalva três pontos essenciais: o primeiro relacionado com o conteúdo da obra (relação com os moralistas: “Gide a le courage de les repenser en fonction du monde moderne”³⁵³); o segundo com a sua invenção (fecundidade dos modelos: “Gide est classique parce qu’il affirme la fécondité du rapport aux modèles”³⁵⁴); e o terceiro com o estilo (o purismo, a lítotes e o gosto por formas de expressão datadas: “chez Gide l’éthique domine le style, mais ne le transforme pas ... la construction éthique

³⁴⁶ André Gide, “Nationalisme et littérature”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 179.

³⁴⁷ André Gide, *Journal I*, 22 de Maio de 1907, p. 570.

³⁴⁸ *ibid.*

³⁴⁹ *ibid.*, p. 571.

³⁵⁰ *ibid.*

³⁵¹ *ibid.*

³⁵² Michel Murat, “Gide ou ‘le meilleur représentant du classicisme’”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº 2, 2007, p. 320.

³⁵³ *ibid.*, p. 325.

³⁵⁴ *ibid.*

est moderne, mais le style reste classique”³⁵⁵). Murat conclui que “Gide est classique par ce qu’il est, tout en étant moderne par ce qu’il fait”³⁵⁶.

Assim, foi em benefício de uma estética intrinsecamente clássica que Gide postergou com convicta veemência as metáforas e os artifícios do Romantismo, numa clara apologia de uma linguagem mais rigorosa e depurada:

Non que je ne susse prendre jamais plaisir aux métaphores, et fût-ce à la plus romantique ; mais, répugnant à l’artifice, pour moi je les interdisais. Dès mes *Cahiers d’André Walter* je m’essayai à un style qui prétendît à une plus secrète et plus essentielle beauté. (...) Cette langue je la voulus plus pauvre encore, plus stricte, plus épurée, estimant que l’ornement n’a raison d’être que pour cacher quelque défaut et que seule la pensée non suffisamment belle doit craindre la parfaite nudité.³⁵⁷

O conflito entre Romantismo e Classicismo conecta-se directamente com outra grande controvérsia que polarizou a atenção crítica na imprensa da *Belle Epoque*: a polémica em torno do classicismo e do nacionalismo, que opôs, mais uma vez, os homens da *NRF* aos nacionalistas reaccionários, que preconizavam uma literatura neoclássica de inspiração patriótica. Este debate conheceu dois episódios centrais: a famigerada “Querelle du peuplier” (1897-1903) e o inquérito de Henri Clouard na *Phalange* (1908-1909).

Em 1897, vem a lume, na revista *L’Ermitage*, um dos textos mais célebres e polémicos de Gide: “A propos des déracinés”³⁵⁸. No momento da sua primeira publicação, este artigo não causou impacto significativo. Em 1903, numa altura em que decorria um intenso debate em torno da noção de “desenraizamento”, Gide decide retomá-lo, acrescentando-lhe uma nota dirigida a Maurras e que ateará a polémica em torno dos *Déracinés*, designada através do expressivo epíteto de “La Querelle du peuplier”³⁵⁹. Nessa nota, Gide retomava uma afirmação de M. Doumic, que defendia a tese do desenraizamento e a respectiva refutação de Maurras, baseada no exemplo do “peuplier” (choupo ou álamo). Na perspectiva de Gide, Maurras confundia desenraizamento com a acção de cortar as raízes e ministra-lhe uma lição *ad hoc* de arboricultura, citando passagens de livros da especialidade sobre “transplantation” e “repiquage”, para concluir que desenraizar consistia, não em cortar as raízes da árvore, mas sim em transplantá-la para

³⁵⁵ *ibid.*, p. 329.

³⁵⁶ *ibid.*

³⁵⁷ André Gide, “Feuillets”, in *Journal I*, p. 347.

³⁵⁸ *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, pp. 29-33.

³⁵⁹ *ibid.*, pp. 34-38.

a tornar mais frondosa. Ao longo desta polémica, Gide reiterou, sem concessões, que a doutrina preconizada por Barrès só era válida para os fracos, para a multidão, uma vez que, tal como a árvore, o indivíduo também se robustece se se afastar da sua família e da sua terra natal.

O outro episódio de confrontação relacionado com o debate em torno do binómio classicismo/nacionalismo remonta a 15 de Agosto de 1908 e a um inquérito de Henri Clouard que, na revista *La Phalange*, veio conceder ímpeto renovado às teses nacionalistas e ao retorno ao classicismo. O inquérito, dirigido à elite intelectual, centrava-se em três questões essenciais :

1° Une haute littérature est-elle nécessairement nationale ?

2° Est-il possible de déterminer, dans le cours de notre histoire esthétique, une littérature spécifiquement française ?

3° Si oui, cette littérature est-elle continuée, ou, du moins, susceptible d'être continuée ?³⁶⁰

O ponto de vista da *NRF* é exposto por Ghéon, cuja resposta ao inquérito constitui um autêntico elogio do classicismo. O amigo de Gide define o génio francês nos seguintes termos:

Accord de la forme et du fond, de la beauté et de l'idée, du lyrisme et de la raison. Parfaite convenance artistique, stricte probité de l'esprit. Autant de qualités et de vertus communes, à Villon, Amyot, Montaigne, Racine, La Fontaine, Molière, Montesquieu, à Diderot et à Voltaire, à Musset dans ses comédies, à Baudelaire et à Flaubert toujours, à Verlaine parfois, à Renan... Autant de qualités classiques, autant de qualités françaises. Et c'est tout un. Et cela ne préjuge d'aucune innovation.³⁶¹

Se a associação das noções de clássico e de francês aproximam Ghéon dos neoclassicistas nacionalistas, a sua última frase afasta-o desta facção, porquanto em vez de preconizar um regresso aos escritores eminentes do passado, o escritor da *NRF* propõe uma restauração dos valores universais da arte na criação de obras modernas.

Na conclusão ao inquérito (20 de Fevereiro de 1909), Clouard constatou que a maior parte das respostas coincidia na afirmação da personalidade da França, que o espírito

³⁶⁰ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes – 20 ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, col. Universitas, Privat, 1960, p. 312.

³⁶¹ *La Phalange*, 15 de Dezembro de 1908, pp. 542-543. Resposta citada por Décaudin, *ibid.*

francês era definido pela ideia mestra de disciplina e sobriedade e que a questão do classicismo, que era tão política e social como literária, reivindicava a instituição de uma nova moral.³⁶²

Contudo, ao longo do debate, a *NRF* nunca abdicou do seu espírito de abertura, impondo sempre uma fronteira inviolável entre ideologia e estética. Os críticos da *NRF* acusam, por seu turno, a *Action Française* de atribuir à sensibilidade neoclássica um significado político, rejeitando enfaticamente a xenofobia nacionalista e mostrando-se extremamente favoráveis às influências estrangeiras.

A discussão em torno do nacionalismo e do classicismo prolongar-se-á durante vários anos. Gide também participa no debate, publicando, entre Junho e Novembro de 1909, uma série de artigos, intitulada “Nationalisme et Littérature”, nos quais defende uma concepção mais complacente do classicismo. No primeiro artigo³⁶³, o mentor da *NRF* salienta, relativamente ao inquérito de *La Phalange*, que a tendência geral é considerar a disciplina artística como uma qualidade tipicamente francesa, sublinhando que, na realidade, se trata de um valor universal, pois “les œuvres les plus humaines, celles qui demeurent d’intérêt le plus général, sont aussi bien les plus particulières, celles où se manifeste le plus spécialement le génie d’une race à travers le génie d’un individu”³⁶⁴. Gide insiste ainda na sobreposição natural das noções de *nacional*, *humano* e *individual*, afirmando que “aucune œuvre d’art n’a de signification universelle qui n’a d’abord une signification nationale; n’a de signification nationale qui n’a d’abord une signification individuelle”³⁶⁵. Assim, invertendo os termos do debate, Gide sustenta que a França deve a sua superioridade artística a “un heureux confluent de races, à un mélange que précisément les nationalistes déplorent aujourd’hui”³⁶⁶, pois os maiores artistas franceses são, geralmente, “des produits d’hybridations et le résultat de déracinements, de transplantations”³⁶⁷. Para corroborar a sua tese, o crítico cita um fragmento da resposta de Ghéon ao inquérito, em que este sublinha o carácter cosmopolita e pluricultural da nação francesa: “Nous ne formons pas une race, nous Français, mais une nation, mais la nation

³⁶² *ibid.*, p. 313.

³⁶³ André Gide, “Nationalisme et littérature (A propos d’une enquête de La Phalange)”, *NRF*, nº 5, Junho de 1909, pp. 429-434. In *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, pp. 177-180.

³⁶⁴ *ibid.*, p. 178.

³⁶⁵ *ibid.*

³⁶⁶ *ibid.*, p. 179.

³⁶⁷ *ibid.*

précisément où les races occidentales se touchent, se fondent, s'équilibrent. Et la France ne se réalise que dans cet equilibre, que dans cette fusion”³⁶⁸.

No segundo artigo³⁶⁹, Gide comenta a resposta de Jean-Marc Bernard – um dos colaboradores da revista *Guêpes*, considerada a tribuna do neoclassicismo e conhecida pelo seu espírito satírico, bem como pelas suas tendências medularmente conservadoras e reaccionárias – a um artigo de Ghéon sobre o classicismo e outro de Francis Vielé-Griffin sobre Swinburne, ambos publicados na *NRF*. É enquanto “glaneur de vérités”³⁷⁰ e num tom de corrosiva ironia, que Gide se dirige a este grupo de “jeunes guêpes”³⁷¹, lamentando o seu derrotismo resignado relativamente ao futuro da literatura que eles aniquilam radicalmente ao afirmarem:

Nous sommes donc condamnés à ne plus pouvoir dépasser le XVII^e siècle. Nous n'écrirons plus désormais que quelques belles pièces d'anthologie. A une autre littérature de devenir classique, de reprendre l'œuvre d'Athènes. - Sachons alors mourir dignement. Que nos derniers ouvrages aient au moins l'apparence de la solidité et de la proportion.³⁷²

O mentor da *NRF* insurge-se contra estas premissas, alegando que, por mais admiráveis e inexcusáveis que sejam as qualidades clássicas do século XVII, elas não são as únicas a que uma literatura possa aspirar e que a literatura não se desenvolve numa dimensão unilateral.

Para responder a estes jovens tradicionalistas, Gide evoca duas teorias de economia política³⁷³: a teoria de Ricardo e a sua oposta, a teoria de Carey, segundo a qual as “régions basses, sauvages, fiévreuses et non nettoyées”³⁷⁴ são as mais férteis e as que oferecem ao artista “l'ineffable ressource”³⁷⁵, lei que Racine e Baudelaire, exploradores destas “régions profondes et broussailleuses, aux latentes fécondités”³⁷⁶, tão bem compreenderam :

³⁶⁸ *ibid.*

³⁶⁹ André Gide, “Nationalisme et littérature (second article)”, *NRF*, nº 9, Outubro de 1909, pp. 192-195. In *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, pp. 181-183.

³⁷⁰ *ibid.*, p. 182.

³⁷¹ *ibid.*, p. 181.

³⁷² *ibid.*, p. 182.

³⁷³ André Gide, “Nationalisme et littérature (troisième article)”, *NRF*, nº 10, Novembro de 1909, pp. 237-244. In *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, pp. 183-187.

³⁷⁴ *ibid.*, p. 186.

³⁷⁵ *ibid.*

³⁷⁶ *ibid.*

O terrains d'alluvion! Terres nouvelles, difficiles et dangeureuses, mais fécondes infiniment ! C'est de vos plus farouches puissances, et qui n'écouteront d'autre contrainte que celles d'un art souverain, que naîtront, je le sais, les œuvres les plus merveilleuses. (...) Je ne laisserai pas habiter dans mon cœur plus de regret que d'espérance, et ne retiendrai du passé que l'encouragement au futur.

Et voici pourquoi, chers jeunes traditionalistes, si j'admire autant que vous notre "grand siècle" et partage avec vous beaucoup d'idées, je ne veux épouser ni votre pessimisme ni votre impie renoncement.³⁷⁷

Assim, confrontando-os com as inesgotáveis possibilidades da arte, Gide condena o pessimismo dos jovens tradicionalistas que anunciam que tudo já foi dito em literatura – se esta começou por cultivar as terras acessíveis, resta-lhe agora explorar as zonas mais inhóspitas, que são também as mais fecundas. Este artigo preludia, pois, as reflexões ulteriores da *NRF* sobre a inovação dos códigos romanescos: a psicologia de Dostoievski revelar-se-á o insuperável paradigma pelo qual alinha uma arte simultaneamente clássica, pelos seus métodos de trabalho, e inovadora, pelas suas técnicas e temáticas.

Não restam, portanto, dúvidas de que o classicismo preconizado pela *NRF* era distinto do proclamado pelos neoclassicistas. Numa das suas conferências de Geneve, na qual dissertava sobre "L'évolution de la poésie en France après le symbolisme", Jacques Rivière traçava o retrato do poeta ideal, que seria clássico sem ser neoclássico, dotado de excepcionais faculdades de introspecção, de uma escrita simultaneamente rigorosa e sensual e de um perfeito domínio técnico-formal.³⁷⁸ Rivière reconhecerá este arquétipo do poeta clássico em Paul Valéry, cujo nome será uma presença constante nos sumários da *NRF*, a partir de 1919.

Com efeito, o grupo de Gide propunha-se reinventar um classicismo moderno. Relativamente às copiosas manifestações desta tendência classicista que hegemonizou os debates da *Belle Epoque*, Ghéon constata:

³⁷⁷ *ibid.*, pp. 186-187.

³⁷⁸ Cf. Jacques Rivière, "L'évolution de la poésie en France après le symbolisme", in *Les Nouvelles tendances de la poésie après le symbolisme – Une conférence de Jacques Rivière en 1918*, *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, n° 121, 35º ano, 1º trimestre de 2009, pp. 23-55.

Confessons-le: nous sommes quelques-uns à avoir trop parlé de “classicisme”. Tant et tant, que le classicisme est venu – mais non point celui que nous attendions. Il nous faut donc en reparler encore... Puisse-t-on nous mieux entendre cette fois !³⁷⁹

Tal como Gide, também Ghéon deplora a desvalorização da noção de classicismo por parte dos escritores reaccionários, que, convictos de que a literatura francesa atingiu o seu zénite no século XVII, preconizam uma imitação dos antepassados ilustres. Na perspectiva de Ghéon, a arte é uma manifestação da sensibilidade moderna e, por isso, o artista deve concentrar-se no estado presente dessa sensibilidade e não no passado. Neste sentido, o classicismo contemporâneo deve revestir uma forma renovada e original:

Si attachés que nous soyons au passé, au plus parfait passé de notre histoire littéraire, nous ne pouvons pas faire que ce qui est ne soit pas, que la sensibilité de nos yeux, de nos oreilles, de notre âme, ne soit pas modifiée, et l’art, même classique, est une manifestation de la sensibilité. Notre sensibilité, comme celle de nos ancêtres, cherche une règle à son usage ; et elle doit la trouver comme ils firent, originale et neuve comme celle qu’ils trouvèrent, et réaliste – c’est-à-dire conforme à l’état présent de cette sensibilité.³⁸⁰

Em suma, o classicismo codificado pela *NRF* é um classicismo humano, vivo e inovador, tal como o define Jacques Copeau:

Pour moi, j’aime que les aspirations d’aujourd’hui soient rattachées à ce beau mot de classicisme, - pourvu qu’on en fasse pas seulement une étiquette littéraire, mais qu’il désigne surtout une attitude de volonté, une qualité de l’âme ; pourvu que rien d’humain, rien de vivant n’en soit exclu, ni cette notion de recherche et d’invention faite de quoi la culture est stérile ; si c’est être classique, que porter à l’achèvement de son expression, au point suprême de sa perfection, de son style, un sentiment, de quelque profondeur qu’il vienne, de quelque obscurité qu’il sorte, de quelque région, la plus infréquentée de l’être, qu’il soit né.³⁸¹

Embora o paradigma clássico de referência da *NRF* seja a literatura francesa do século XVII (mais do que as literaturas grega e latina), tal como o comprovam o discurso crítico da revista e uma parte importante da sua produção literária, a verdade é que a

³⁷⁹ Henri Ghéon, “Le classicisme et M. Moréas”, in *Nos Directions*, p. 123.

³⁸⁰ *ibid.*, pp. 131-132.

³⁸¹ Citado por Emile Henriot, “Au Jour le Jour. – A quoi rêvent les jeunes gens”, *Le temps*, 7 de Maio de 1904, p. 4, *apud* Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 155.

literatura seiscentista não constitui, para o grupo de Gide, um modelo a emular. Thibaudet confirma-o, em 1913, num longo ensaio intitulado “L’Esthétique des trois traditions”, no qual explica que “le secret de la culture classique”³⁸² reside numa “force consciente qui discerne, hiérarchise, discipline”³⁸³, de um “discernement, un choix, un consentement réfléchis”³⁸⁴, de uma literatura que “implique un ordre de modestie, de patience, de probité”³⁸⁵. Por outras palavras, os dados da emoção, da intuição e da espontaneidade devem ser meticulosamente ordenados e aferidos. Thibaudet afirma ainda o carácter francês, em essência, da literatura clássica:

Racine est une institution française au même titre que la monarchie de Louis XIV. Nous en tirons certes le plus précieux bénéfice intellectuel et moral ; c’est une mémoire peuplée de ses vers qui nous donne notre plus pure moelle de beauté. Mais pour un créateur elle a précisément ce défaut d’être française, absolument et intégralement française.³⁸⁶

Apoiando-se neste argumento, o crítico refuta a possibilidade de uma renascença clássica, nos moldes sugeridos por Charles Maurras e outros, pois “une littérature classique ne saurait naître d’une autre dans la même langue. (...) C’est pourquoi le classicisme n’a qu’un temps dans une même langue”³⁸⁷. Thibaudet sublinha ainda que o classicismo “meurt, en tant que source d’art, par le fait même que des auteurs de cette langue sont devenus classiques”³⁸⁸.

Jacques Rivière inscreve-se na mesma perspectiva, quando, ao definir o romance de aventura, afirma que a obra do futuro será “parfaite et achevée en toutes ses parties”³⁸⁹, ou seja, “d’essence classique”³⁹⁰, sublinhando, de imediato:

Il ne s’agit pas, pour imaginer l’avenir, d’appeler à nous tel quel le passé. Nous ne prétendons pas que l’œuvre nouvelle sera pareille à l’œuvre de Descartes, ni même aux œuvres du XVIIe siècle. (...) Il fallait que cette entreprise ardue fût accomplie une fois dans l’histoire. Mais entre toutes,

³⁸² Albert Thibaudet, “L’Esthétique des trois traditions”, *NRF*, n° 49, Janeiro de 1913, p. 22.

³⁸³ *ibid.*

³⁸⁴ *ibid.*, p. 35.

³⁸⁵ Albert Thibaudet, “L’Esthétique des trois traditions (suite)”, *NRF*, n° 51, Março de 1913, p. 381.

³⁸⁶ *ibid.*, p. 375.

³⁸⁷ *ibid.*

³⁸⁸ *ibid.*, p. 374.

³⁸⁹ Jacques Rivière, “Le roman d’aventure (II)”, *NRF*, n° 54, Junho de 1913, pp. 914-932. In *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, p. 326.

³⁹⁰ *ibid.*

c'est celle qu'il importe de ne pas recommencer, car l'évidence n'admet pas d'être réussie deux fois.³⁹¹

Assim, para o grupo de Gide, o classicismo francês constitui um modelo de perfeição a seguir, mas numa visão prospectiva e não restauradora. É como se os homens da *NRF* tivessem isolado na história nacional o momento mais susceptível de ser compaginado com o projecto estético da revista. Por outras palavras, os fundadores da *NRF* preconizam uma reinterpretação do classicismo histórico seiscentista em clave contemporânea, exonerando-o das pretensões ideológicas da escola maurassiana e recentrando-o na questão estética, de acordo com o espírito de um novo classicismo – o classicismo moderno. Assim, a diferença essencial entre o classicismo da *NRF* e o das jovens tendências reaccionárias reside na tomada de consciência da sua própria modernidade: “Leur universalisme, leur goût des complexités de l'âme humaine sont à l'étroit dans le mythe de la clarté classique et de la tradition française qu'on forge alors”³⁹².

As discussões em torno das duas séries de oposições que temos vindo a analisar e que dinamizaram a vida intelectual da *Belle Epoque* – classicismo/romantismo; classicismo/nacionalismo – contribuíram, de modo decisivo, para a edificação de uma estética da modernidade. Os escritores da *NRF* assumiram-se como partidários de um classicismo renovado e receptivo a todas as formas da modernidade artística. Com efeito, no âmbito do dissídio entre clacissismo e vanguardismo, a *NRF* adopta uma atitude estrategicamente matizada:

(...) la *NRF* est classique sans être réactionnaire, patriotique sans être xénophobe et moderniste sans être anarchique. Elle cherche à renouveler la littérature française à travers une revivification de la tradition ; en même temps qu'elle n'hésite pas à regarder vers les littératures étrangères et les genres populaires pour trouver des formes et des thématiques nouvelles.³⁹³

Em vez de postularem uma ruptura radical com o passado, os escritores da *NRF* rejeitam os movimentos precedentes (Romantismo e Simbolismo) para regressarem a um código de época anterior, ou seja, ao classicismo. Ora este será, precisamente, um dos aspectos que configuram a vertente tradicionalista do movimento modernista. Neste

³⁹¹ *ibid.*, pp. 326-327.

³⁹² Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes – 20 ans de poésie française, 1895-1914*, p. 343.

³⁹³ Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 139.

sentido, a *NRF* inscreve-se na linhagem do alto Modernismo, já que os seus fundadores trocam a iconoclastia vanguardista por uma mais moderada convivialidade entre tradição e inovação. Com efeito, apesar de se considerar um exemplar representante do classicismo, Gide é uma das figuras mais emblemáticas da modernidade, pela sua extraordinária capacidade de invenção de formas, técnicas e, até, géneros novos, no campo da composição romanesca. O mentor da *NRF* não hesita em participar nas experiências criativas mais inovadoras do seu tempo, mantendo-se todavia sempre à margem de qualquer vanguarda. Gide é, sem dúvida, um dos inventores daquela modernidade que, na história literária, é associada às obras de Mallarmé e de Baudelaire³⁹⁴.

Em suma, a *NRF* opõe, tanto à retórica da ruptura como à do regresso nostálgico ao passado, uma concepção da tradição viva, de um progresso na continuidade, edificando, ao longo destes primeiros anos, um clacissismo moderno, precursor do Modernismo europeu vigente nas décadas de vinte e trinta.

1.5.3. A *NRF*: uma academia do romance

O rumo estético da *NRF* altera-se, significativamente, a partir de 1912. Conscientes de que a literatura tinha transitado da era da poesia para a era do romance³⁹⁵, os fundadores da *NRF* concentrarão as suas reflexões na reabilitação do género romanesco, que deverá sobrepujar o realismo documental e a estética simbolista.

Em princípios do século XX, assiste-se, em toda a Europa, a uma crise do romance e a um questionamento do seu devir artístico. Excessivamente subordinado às leis de um realismo determinista, o romance tornou-se incapaz de exprimir a sensibilidade moderna, que começava, precisamente, a problematizar as certezas intelectuais do século XIX. Verifica-se, pois, uma reacção generalizada contra o realismo dominante e a defesa de uma estética mais moderna. Os debates em torno da questão polarizam-se, fundamentalmente, em torno dos binómios arte e vida e literatura e sociedade. Neste contexto, pensadores como Nietzsche e Bergson propõem uma nova visão do mundo fundada na complexidade da psicologia humana, que revolucionará a estética do romance, reorientando-o para a prospecção da realidade interior do indivíduo. Assim, os dez anos que precedem a primeira

³⁹⁴ Cf. Jean-Michel Wittmann, “Modernité, quelle modernité ? Présence de Gide, écrivain fin de siècle”, in *André Gide, Littératures Contemporaines*, n° 7, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 147-160.

³⁹⁵ Jacques Rivière, “L’évolution de la poésie en France après le symbolisme”, *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d’Alain-Fournier*, n° 121, 35° ano, 1° trimestre de 2009, p. 54.

guerra mundial são comumente considerados como um período de transição do realismo oitocentista para o Modernismo do século XX, que valorizará a representação ficcional das aventuras psicológicas ou intelectuais, em detrimento da intriga convencional.

Em França, o género romanesco também entrara em declínio: o realismo e o naturalismo tinham chegado ao seu termo e as novas tendências contemporâneas apresentavam-se como um mosaico multiforme. Os críticos da *Belle Epoque* concluíam que o romance perdera a sua força vital e que já não respondia às exigências dos tempos modernos³⁹⁶. Perante a necessidade urgente de repensar a estética e a oficina do romance, a *NRF* implica-se no debate em curso, assumindo um papel crucial na definição de um novo modelo romanesco, que se materializará nas grandes obras modernistas de Proust, Gide e Larbaud. O círculo gideano transformou-se, assim, numa espécie de academia do romance e foi nesse domínio que a influência da *NRF* veio a ter mais fundas repercussões:

La *NRF* d'avant guerre n'a fait une trouée décisive, exercé une influence profonde, que sur un point, le roman. J'exagère à peine en disant que tout s'est passé comme si elle avait réalisé une manière d'académie du roman.³⁹⁷

A *NRF* vem a lume numa altura em que Gide, perplexo com a questão do romance, tinha decidido consagrar-lhe todos os seus esforços criativos. Assim, a evolução da poética romanesca da revista reflecte a trajetória de romancista do seu mentor, à qual ele aspira desde muito cedo. Em 1891, o autor de *L'Immoraliste* vaticinava a seguinte repartição das funções criativas, no quadro da literatura francesa: “Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman”³⁹⁸. Gide apostolava, então, um romance não realista partícipe de um estatuto artístico próximo do poema:

Le roman doit trouver à présent qu'il peut être autre chose qu'un miroir promené le long d'un chemin. Il montrera qu'il sort ainsi moins bien de la tradition française, qu'il peut être œuvre d'art, composé de toutes pièces, d'un réalisme non des petits faits et contingent, mais supérieur (...) qu'il

³⁹⁶ Sobre a crise do romance, vd. Michel Raimond, *La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Editions Paris, Corti, 1966; Pierre A. G. Astier, *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1968; Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, pp. 172-184.

³⁹⁷ Albert Thibaudet, “Après vingt ans”, in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 63.

³⁹⁸ Carta de Gide a Paul Valéry, 26 de Janeiro de 1891, in André Gide & Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1955, p. 46.

soit plus vrai, plus réel que les choses de la soi-disant réalité (...). Il faut que dans leur rapport même, chaque partie d'une œuvre prouve la vérité de chaque autre.³⁹⁹

No estágio inicial da sua carreira de romancista, ainda absorvido pela influência do neoclassicismo, Gide preconiza um romance na linhagem de *La Princesse de Clèves*. Assim, embora o seu fascínio pelas obras estrangeiras, cuja composição e psicologia se afastavam consideravelmente do classicismo francês, já se tornasse inteligível, as primeiras narrativas de Gide – *L'Immoraliste* (1902), *La Porte Étroite* (1909), *Isabelle* (1911) – filiam-se na tradição francesa. Estes primeiros tentames romanescos não correspondem ainda ao seu paradigma de romance, o que significa que o autor tem plena consciência das restrições ditadas pelo classicismo. No prefácio de *Isabelle*, o mentor da *NRF* justifica as suas reservas com as seguintes palavras:

Pourquoi j'eus soin d'intituler "récit" ce petit livre? Simplement parce qu'il ne répond pas à l'idée que je me fais du roman ; non plus que *La Porte étroite* ou que *L'Immoraliste* ; et que je ne voulais pas qu'on s'y trompât. Le roman, tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène ; c'est par essence une œuvre déconcentrée.⁴⁰⁰

Este escrúpulo classificativo de Gide revela a seriedade com que ele encara a questão da escrita romanesca, objecto de abundante teorização nas páginas da *NRF*.

Inicialmente, os artigos dos colaboradores da *NRF* sobre a problemática do romance colocam a ênfase na busca de equilíbrio entre a arte e a vida. Os homens da *NRF*, preocupados com a questão da composição e do estilo, afastam-se do realismo, considerando que, para se transformar numa obra esteticamente válida, a matéria deve ser artisticamente transfigurada e não apenas apresentada segundo um critério de objectividade mimética. A obra deve ter um significado para o leitor contemporâneo, mas também, e acima de tudo, um valor universal que garantirá a sua perenidade. Assim, nascida sob o signo do neoclassicismo, a *NRF* começa por uma tentativa de reabilitação do romance de tradição francesa, centrado na análise de uma crise moral ou psicológica, numa perspectiva cartesiana. Nestes termos, a simplicidade e a construção lógica do romance clássico, o seu

³⁹⁹ André Gide, *Journal I*, 19 de Outubro de 1894, pp. 187-188.

⁴⁰⁰ André Gide, "Projet de préface pour Isabelle" [1910], in *Romans, récits et autres, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 1561.

estilo sóbrio e transitivo, opõem-se à tendência dispersiva e à complexidade dos escritores ingleses e russos. O romancista deve submeter-se a determinadas regras formais e controlar os impulsos desordenados da sua inspiração, sempre tutelado pelo seu espírito crítico⁴⁰¹.

Se a *NRF* começa por valorizar este tipo de romance, a verdade é que a sua poética evoluirá consideravelmente, graças à influência das literaturas estrangeiras. A partir de 1911, as reflexões artísticas da revista concentrar-se-ão, de modo intensivo, sobre o género romanesco. Os homens da *NRF* tentarão traçar os contornos de um romance que apresente uma conjugação harmoniosa de arte e vida. O classicismo quase ascético da revista de Gide atenua-se para ceder terreno expressivo à espontaneidade. Com efeito, apercebendo-se de que a regeneração do género exige uma recuperação de valores especificamente romanescos, como a complexidade, a acção e o suspense, os críticos da *NRF* reexaminam o seu ideal de romance clássico e passam a adoptar uma atitude mais pronunciadamente moderna, defendendo uma estética mais flexuosa e liberta das regras clássicas. Albert Thibaudet virá a ser um dos mais entusiásticos defensores e teorizadores desta nova concepção do romance. Em Agosto de 1912, num longo artigo intitulado “Réflexions sur le roman – A propos d’un livre récent de M. Paul Bourget”, o crítico desenvolve a sua reflexão sobre a estética romanesca discernindo três pontos essenciais: as origens do romance (psicologia do romancista), a construção do romance e as finalidades do romance⁴⁰². No segundo ponto, ao deter-se na composição da obra romanesca, Thibaudet reflecte sobre a seguinte questão:

Si l’œuvre composée, équilibrée, à la française, que M. Bourget oppose aux romans désordonnés de Tolstoï, était en effet la perfection du roman, comment expliquer que notre époque classique, lorsqu’elle a cultivé le roman, ait tourné si délibérément le dos à cette perfection ?⁴⁰³

No fundo, o crítico defende que o romance não tem que se subordinar às regras clássicas, pois os grandes teorizadores do classicismo francês não o consideraram como um género autónomo:

⁴⁰¹ Cf. Maaike Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 120.

⁴⁰² Albert Thibaudet, “Réflexions sur le roman – A propos d’un livre récent de M. Paul Bourget”, *NRF*, nº 44, Agosto de 1912, pp. 207-244.

⁴⁰³ *ibid.*, p. 233.

Nos deux siècles classiques ont, au fond, eux aussi, considéré le roman non comme une œuvre harmonieuse, équilibrée, composée et compensée, mais comme une *Somme*. (...)

C'est que le roman, pour l'âge classique, n'est pas précisément un genre. Il forme au-dessous des genres une sorte de milieu commun, vague, un mélange, une confusion, dont l'essence est précisément d'être ce mélange et cette confusion.⁴⁰⁴

O romance é, pois, perspectivado como uma *soma* que se desenvolve cronotopicamente, apresentando, contrariamente ao drama clássico, uma estética mais livre e espontânea:

Tout roman implique un minimum de composition (flottement n'est pas incohérence) ; mais aucun roman ne peut réaliser le maximum de composition. (...) L'esthétique propre du roman est bien, comme les classiques l'avaient vu, une esthétique de composition desserrée, de temps, d'espace. (...) On demande, il est vrai, pour l'instant au roman des qualités de discipline et de construction ; peut-être s'apercevra-t-on que l'on atteint à ces qualités dans la mesure où l'on sort du roman, qu'elles appartiennent au théâtre et au discours direct.⁴⁰⁵

Thibaudet prescrevia um romance longo, paciente e minucioso, que representasse uma “autobiographie du possible” e nesta característica fazia radicar a natureza idiossincrática do romance. Neste sentido, o cronista da *NRF* inaugurava uma reflexão preparatória do romance de aventura, que Jacques Rivière descreverá delongadamente no ano seguinte.

No entanto, era incontestável que os escritores franceses manifestavam exagerados escrúpulos artísticos no domínio da criação romanesca. Em 1913, num texto intitulado “Les dix romans français que...”, Gide confessa sentir enorme dificuldade em elencar dez romances franceses de qualidade, referindo que

(...) où la France excelle à mes yeux, ce n'est pas dans le roman.

La France est un pays de moralistes, d'incomparables artistes, de compositeurs et d'architectes, d'orateurs. Qu'opposeront les étrangers à Montaigne, à Pascal, à Molière, à Bossuet, à Racine ? Mais, par contre : qu'est-ce qu'un Lesage auprès d'un Fielding ou d'un Cervantes ? Qu'un abbé

⁴⁰⁴ *ibid.*, pp. 233-234.

⁴⁰⁵ *ibid.*, pp. 235-236.

Prévost en regard d'un Defoë ? et même : Qu'est-ce qu'un Balzac en face d'un Dostoïevsky ?... Ou, si l'on préfère : qu'est-ce qu'une *Princesse de Clèves* à côté d'un *Britannicus* ?⁴⁰⁶

É nas literaturas estrangeiras, sobretudo na russa e na inglesa, que os fundadores da *NRF* se apoiarão para codificar um novo conceito de romance. A Rússia faculta-lhes modelos expressivos aptos a veicular a profundidade e a complexidade do indivíduo; a Inglaterra propõe formatos romanescos mais longos, com uma estrutura mais sofisticada e uma escrita mais livre.

Dostoievski é, no domínio do romance, o modelo insuperável da *NRF*. Os seus romances centram-se na consciência das personagens que, frequentemente, se matamorfosam em anti-heróis. A instabilidade e o caos do mundo moderno levam o autor a rejeitar o estreito realismo convencional, tal como esclarece numa citação sintomaticamente reproduzida logo no segundo número da *NRF*:

J'aime avec passion le réalisme dans l'art, le réalisme qui touche, pour ainsi dire, au chimérique... Ce qu'on prend en général pour exceptionnel et presque fantastique n'est point pour moi que l'essence même de la réalité.⁴⁰⁷

Não é casual que o autor de *Les Frères Karamazov* seja o único ao qual Gide dedicará um volume inteiro de artigos⁴⁰⁸. Para o mentor da *NRF*, a obra de Dostoievski consiste na transmutação romanesca da filosofia de Nietzsche, na medida em que ambos exploram as regiões profundas da alma humana, subvertendo as convenções morais e psicológicas do seu tempo: "Nul plus que Dostoïevsky n'a aidé Nietzsche"⁴⁰⁹. O fascínio do romancista francês pelo escritor russo remonta aos seus tempos de juventude, nomeadamente à publicação, em 1882, do livro de Eugène Melchior de Vogüé sobre *Le roman russe*, que dava a conhecer, ao público francês, as figuras de Dostoievski e Tolstoï e que exerceu duradoura influência sobre as gerações finiseculares. Em 1908, Gide publica, na *Grande Revue*, um artigo intitulado "Dostoïevsky d'après sa correspondance"⁴¹⁰, no qual analisa o pensamento do autor russo, insistindo na complexidade psicológica do

⁴⁰⁶ André Gide, "Les dix romans français que..." (*NRF*, Abril de 1913), in *Incidences*, Paris, Gallimard, 1989, p. 147.

⁴⁰⁷ Dostoïevski, "Textes", *NRF*, nº 2, Março de 1909, p. 206.

⁴⁰⁸ Cf. André Gide, *Dostoïevsky (Articles et Causeries)*, Paris, Librairie Plon, 1923.

⁴⁰⁹ André Gide, "Lettres à Angèle: Nietzsche", in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 86.

⁴¹⁰ André Gide, "Dostoïevsky d'après sa correspondance" [1908], in *Dostoïevsky (Articles et Causeries)*, pp. 1-58.

criador e da sua obra. Gide sublinha esta complexidade perante um público francês reticente que tinha do autor russo uma imagem redutora. Com efeito, apologistas de uma poética clássica alicerçada na unidade e na lógica, os escritores franceses incorriam, com frequência, na representação distorcida da psicologia, simplificando a vida interior das suas personagens, tal como salienta Jacques Rivière:

L'idée d'un personnage étant donnée dans son esprit, il y a, pour le romancier, deux manières bien différentes de la mettre en œuvre : ou bien il peut insister sur sa complexité, ou bien il peut souligner sa cohérence ; de cette âme qu'il va engendrer, ou bien il peut vouloir produire toute l'obscurité, ou bien il peut vouloir la supprimer pour le lecteur ; en la dépeignant, ou bien il réservera ses cavernes, ou bien il les explorera. André Gide a défini très justement les raisons pour lesquelles Dostoïevsky s'est heurté en France à tant d'incompréhension. Il y faut y ajouter, je crois, celle-ci que, dans ses inventions psychologiques, il suit toujours la première de ces deux méthodes, tandis que tous nous nous avons toujours inclinés à ne pratiquer que la seconde.⁴¹¹

Assim, contrariamente aos escritores franceses, Dostoievski não recua perante contradições ideológicas e não hesita em conciliar extremos geralmente incoincidentes, privilegiando as figuras complexas e instáveis:

(...) je voulais seulement indiquer ce qu'elle [la doctrine de Dostoïevsky] renferme de contradictions pour l'esprit occidental, peu accoutumé à ce désir de conciliation des extrêmes. Dostoïevsky reste convaincu que ces contradictions ne sont qu'apparentes entre le nationalisme et l'eupéisme, entre l'individualisme et l'abnégation ; il pense que, pour ne comprendre qu'une des faces de cette question vitale, les partis opposés restent également distants de la vérité.⁴¹²

Para Gide, Dostoievski constitui um modelo exemplar de literatura viva e não será um dos seus menores prodígios o de criar personagens complexas e, por isso, humanas:

Le prodige réalisé par Dostoïevsky, c'est que chacun de ses personnages, et il en a créé tout un peuple, existe d'abord en fonction de lui-même, et que chacun de ces êtres intimes, avec son secret

⁴¹¹ Jacques Rivière, "De Dostoïevsky et de l'insondable" [*NRF*, n° 101, Fevereiro de 1922], in *Etudes – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, pp. 593-594. Ver também, Carl Vikner, "Gide et Dostoïevsky – Esquisse de la psychologie d'André Gide", in *Orbis Litterarum*, n° 15, 1960, pp. 143-173. Neste interessante estudo, o autor parte do livro *Dostoïevsky (Articles et Causeries)* para esboçar a psicologia de Gide, desenvolvendo três temas essenciais: a forma como Gide concebe a pintura de caracteres de Dostoievski, os tipos de personagens dostoievskianas e as principais linhas configuradoras da concepção gideana do Homem.

⁴¹² *ibid.*, pp. 53-54.

particulier, se présente à nous dans toute sa complexité problématique ; le prodige, c'est que ce sont précisément ces problèmes que vivent chacun de ses personnages, et je devrais dire : qui vivent aux dépens de chacun de ses personnages – ces problèmes qui se heurtent, se combattent et s'humanisent pour agoniser ou pour triompher devant nous. (...)

Et c'est pourquoi, si représentatifs que soient les personnages de Dostoïevsky, jamais on ne les voit quitter l'humanité pour ainsi dire, et devenir symboliques. Ce ne sont plus jamais des types comme dans notre comédie classique ; ils restent des individus, aussi spéciaux que les plus particuliers personnages de Dickens, aussi puissamment dessinés et peints que n'importe quel portrait d'aucune littérature.⁴¹³

Assim, inspirado em Dostoievski, Gide evolui para uma estética centrada na análise psicológica. Nas páginas da *NRF*, exortará infatigavelmente o público para a sedutora exploração das zonas desconhecidas da alma:

(...) ceux à qui la robustesse, la hardiesse, la curiosité et peut-être certaine inquiétude ambitieuse et passionnée proposent une aventure plus hardie s'en prennent à ces terres nouvelles – sans être moins français pour cela.⁴¹⁴

Esta admiração de Gide pelo escritor russo é partilhada pelos outros fundadores da *NRF*. Em 1902, já Ghéon proclamava que “la nouveauté encore nouvelle dans l'histoire du roman, c'est l'œuvre de Dostoïevsky”⁴¹⁵. Numa nota da *NRF*, publicada no número de Junho de 1910, Copeau sublinhava o carácter inovador da escrita de Dostoievski, afirmando que “dire des livres de Dostoïevsky qu'ils sont mal composés, c'est pratiquement n'en rien dire, ou plutôt c'est soumettre son esprit à une idée toute faite de la composition littéraire. Il faudrait montrer *comment* ces livres sont composés”⁴¹⁶. Em Fevereiro de 1912, num longo artigo intitulado “Sur le Dostoïevsky de Suarès”⁴¹⁷, Copeau, tal como Gide, exalta a humanidade do escritor russo: “N'est-il pas surtout le plus homme des hommes, le plus enfoncé des hommes au sein de l'humanité ?”⁴¹⁸. As suas obras são

⁴¹³ André Gide, “Allocution lue au Vieux-Colombier pour la célébration du centenaire de Dostoïevsky”, in *Dostoïevsky (Articles et Causeries)*, pp. 71-73.

⁴¹⁴ André Gide, “Nationalisme et littérature (troisième article)”, *NRF*, n° 10, Novembro de 1909, pp. 237-244. In *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 186.

⁴¹⁵ Henri Ghéon, “Les lectures du Mois”, *L'Ermitage*, Janeiro de 1902, p. 58.

⁴¹⁶ Jacques Copeau, “M. Baring et Dostoïevsky”, *NRF*, n° 18, Junho de 1910, p. 800.

⁴¹⁷ Jacques Copeau, “Sur le Dostoïevsky de Suarès”, *NRF*, n° 38, Fevereiro de 1912, pp. 226-241.

⁴¹⁸ *ibid.*, p. 229.

povoadas por heróis estranhos e personalidades desconcertantes que constituem figurações alterizadas das múltiplas facetas do seu criador:

C'est de ce fond obscur que se lèvent les héros étranges de ses livres: à tous ensemble, dans le même amour, ils n'en font qu'un, qui est lui, Dostoïevsky. De là, cette patiente analyse, qui ne considère une face du caractère qu'en fonction des autres faces. De là, enfin, l'accord dans la vie, et surtout dans l'extrême amour, de ce qui est contrariété inintelligible pour l'esprit.

Si divers et si un... Secret profond. Le plus inquiétant secret du créateur.⁴¹⁹

O crítico sublinha, assim, a irredutível complexidade e o carácter obscuro da obra do romancista russo, onde tudo concorre para a sondagem dos territórios mais recônditos e inexplorados da alma humana, ou seja, para uma representação genuína da vida, numa incessante permuta de luz e penumbra:

Sur la voie qui le conduit à la création, Dostoïevsky n'a pour guide qu'une "sensibilité sublime". (...) D'où l'angoisse d'un pathétique toujours inexploré. Le travail de Dostoïevsky épouse celui de la vie même, et se recommence avec elle, chaque matin. A chaque rencontre, il déchiffre à neuf l'homme tout entier. Et à mesure qu'il avance dans son œuvre, il est plus ingénu, plus grave et plus soucieux. C'est que la vie, pour lui, se fait de plus en plus vivante, et de plus en plus inconnue.⁴²⁰

Não restam, portanto, dúvidas de que, no domínio do romance, Dostoievski é uma das afinidades electivas dos fundadores da *NRF*, na medida em que a sua obra propõe uma alternativa ficcional ao romance clássico, mostrando-lhes o caminho para as inovações expressivas introduzidas pelas grandes obras modernistas.

Se os escritores da *NRF* foram colher em Dostoievski os fundamentos para um romance de análise psicológica, é na literatura inglesa que encontrarão um repertório renovado de temas, uma nova moral e técnicas narrativas originais, ou seja, um romance mais dúctil e dinâmico. Para Gide, a Inglaterra tornar-se-á um equivalente metafórico para a libertação e a aventura; na sua obra, a cultura inglesa tornar-se-á sinónima de revolta individual contra a sociedade burguesa⁴²¹.

⁴¹⁹ *ibid.*, pp. 230-231.

⁴²⁰ *ibid.*, pp. 232-233.

⁴²¹ Cf. Alain Goulet, "Horizons anglais des fictions gidiennes", in *André Gide et l'Angleterre*, Actas do colóquio de Londres, 22-24 de Novembro de 1985, Londres, Birkbeck College, 1986, pp. 112-122.

De 1909 a 1914, o número de autores ingleses mencionados na *NRF* aumenta consideravelmente. Nomes como H. G. Wells, Kipling, Meredith, Stevenson e Conrad exercem uma influência determinante no desenvolvimento da *poiesis* romanesca preconizada pela revista de Gide. Esta predilecção dos fundadores da *NRF* pelos autores de romances de aventuras é bastante significativa, sobretudo para uma revista que consagra a precedência da literatura pura. Com efeito, ultrapassando as suas reservas iniciais, os homens da *NRF* vêem no conceito de aventura uma possibilidade de renovação do género romanesco. Henri Ghéon explica que:

Sous prétexte de réalisme et de logique humaine, les écrivains français ont exilé du roman l'imprévu, l'imprévu qui est presque toute la vie, et qui est tout au moins la saveur de la vie et la raison même de notre élan dans la vie. Un De Foë, un Fielding, un Dickens, un Stevenson ont la passion de l'aventure : ils y baignent leurs personnages, comme dans un réactif vivement coloré, dont la réaction sur eux va déceler précisément les caractères. [...] C'est là tout le secret de la faveur du roman anglais, non seulement en Angleterre, mais partout où le lecteur exige du roman distraction ; c'est là le secret tout aussi de sa valeur : il n'aura pas disjoint la fantaisie du monde et de la vie, de l'étude des caractères.⁴²²

Neste sentido, o romance de aventuras é criticamente perspectivado como o romance por excelência, aquele que reflecte a complexidade da vida e exprime as inquietações do mundo moderno.

O debate em torno da inovação da forma romanesca conduz à delineação de uma teoria do romance psicológico de aventura⁴²³, reincidentemente explorada por Copeau e Rivière. Esta questão surge, nas páginas da *NRF*, com a publicação, em Fevereiro de 1912, de uma carta de Stevenson a Schhwob, que constitui o termo *a quo* da reabilitação do romance de aventura pela *NRF*:

Vous avez encore à nous donner (...) quelque chose d'une plus large ouverture; quelque chose où règne la lumière du jour, non celle du crépuscule ; quelque chose où se voient les couleurs de la vie, non les teintes plates d'une enluminure d'église ; quelque chose qui sera *dit* avec toutes les clartés, et non *chanté* ainsi qu'une berceuse à peine articulée. Cela, quand vous en serez à nous l'offrir, ne vous causera pas à vous-même autant de plaisir, mais satisfera les autres davantage. Cela sera plus

⁴²² Henri Ghéon, "L'Histoire de M. Polly, par H. G. Wells", *NRF*, n° 37, Janeiro de 1912, p. 126.

⁴²³ Sobre o romance de aventura, ver Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

sain, plus terrestre, plus nourri, plus ordinaire – et d’une moindre grâce, et peut-être même d’une moindre beauté.⁴²⁴

Nesse mesmo número, Copeau inicia a sua crónica do romance, onde reflectirá longamente sobre as leis do género. Em Março de 1912, numa nota sobre os romances *Mademoiselle de Jessincourt* e *L’Invasion* de Louis Bertrand⁴²⁵, o cronista da *NRF* afirma que a principal qualidade do romancista é a sua capacidade de observação: “Le don de voir, c’est entre tous les dons du romancier, le plus captivant, comme il en est le plus onéreux, et qui ne se peut feindre”⁴²⁶. Ao realismo tradicional, que pratica uma observação desprendida e artificial, o crítico opõe-lhe o realismo criador, capaz de captar a essência profunda do objecto:

Il y a un réalisme qui cherche la vie, mais n’est pas inspiré par elle. Il passe en revue les choses, les perçoit, les signale. Il laisse venir à lui, ne saisissant que ce qui lui est offert, proposé, allant d’un objet à l’autre, avec aisance, sans grand étonnement (...). Et il y a un réalisme qui s’attarde, admire, scrute. Il ne s’arrête pas en deça, mais pénètre au-dedans de l’objet ; il le traverse, et l’on dirait qu’il émane de lui, qu’il se dégage d’au-delà de lui ; un réalisme qui s’est naturalisé de cette région du monde où les choses sont ce qu’elles sont, qui a assisté à leur naissance, qui a vécu avec elles en famille, en communion. (...) Il y a un réalisme qui imite, et un réalisme qui crée.⁴²⁷

Copeau preconiza, assim, uma literatura susceptível de penetrar no âmagô da realidade. Neste sentido, o verdadeiro romancista distingue-se pela sua capacidade de participar na vida das suas personagens:

Il possède une sorte de génie qui, en tout pays, lui tient lieu d’origine. La vie se manifeste à travers lui, sans qu’il la montre, sans qu’il la fasse passer par une description. *Il en est*. Pour moi, ce créateur, je le reconnais à ceci : qu’il a toujours l’air de revenir vers moi de cette contrée où il m’invite à m’aventurer à mon tour, et qu’il m’affecte pas de m’en désigner les curiosités, du doigt, comme ferait un cicerone en pays étranger.⁴²⁸

⁴²⁴ Carta de Stevenson a Schwob (7 de Julho de 1894), “Les Revues”, *NRF*, n° 38, Fevereiro de 1912, pp. 314-315.

⁴²⁵ Jacques Copeau, “L’invasion, Melle de Jessincourt” (“Les Romans”), *NRF*, n° 39, Março de 1912, pp. 468-476.

⁴²⁶ *ibid.*, p. 469.

⁴²⁷ *ibid.*, pp. 470-471.

⁴²⁸ *ibid.*, p. 474.

Em Maio de 1912, ainda na sua crónica do romance, Copeau redige, a propósito de *Le Docteur Lerne* e *Le Péril Bleu* de Maurice Renard, um texto, no qual intenta codificar o conceito de romance de aventura, estabelecendo uma “liaison féconde du roman psychologique avec le roman d’aventures”⁴²⁹, ligação essa que anuncia já o grande romance de Proust, antes mesmo da sua publicação:

Voici donc le point où l’anticipation prend sa tournure et reçoit sa qualité romanesque. Un pathétique neuf naîtra des réactions d’un homme nouveau en présence de phénomènes inconnus. Comment se fera, pour l’homme, le passage d’aujourd’hui à demain ; de quelle manière s’effectuera son adaptation à des conditions inédites d’existence (...) La fantaisie de leur point de vue, la vigueur de leur intuition, l’originalité de leur péripétie nous captiveront dans la mesure où elles servent et guident un pressentiment psychologique.⁴³⁰

Copeau analisa o conceito de romance de aventura partindo da óptica do seu autor, que se deve entregar integralmente à narrativa. Neste sentido, é a própria criação que deve ser vivida como uma aventura. O crítico da *NRF* formula, assim, uma poética da exploração e da descoberta a que, na sua perspectiva, corresponderá uma renovação da gramática romanesca:

Ce mot d’“aventures” enchante encore bien des esprits (...) je dirais que ce mot d’*aventure* s’oppose assez bien à celui de *drame*. Il est doué, lui aussi, d’un grand sens, d’un sens révélateur. Il contient, peut-être, une esthétique du roman. (...) la forme romanesque revendique pour siens le caprice, la profusion, le détour et la *longueur*. Et le mode de composition qu’elle admet – multiforme, ramifiée, souple comme l’onde musicale, et n’ayant en nul point son lieu de naissance et de ralliement – achève de l’opposer, non seulement au drame, mais à toutes les formes de récits qu’on nous donne aujourd’hui pour roman (...).

Je ne fais pas du roman d’aventures une variété, une spécialisation du genre romanesque ; je voudrais y voir le type même du roman, avec tous ses attributs et toutes ses puissances. Dans l’aptitude à narrer de longue haleine des aventures, je reconnais la disposition romanesque par excellence. C’est cette disposition qui m’intéresse avant tout : l’attitude, la posture du romancier devant sa matière, sans préjuger de la nature ni de la qualité de cette matière.⁴³¹

⁴²⁹ Jacques Copeau, “*Le Docteur Lerne, sous-Dieu - Le Péril Bleu*”, *NRF*, n° 41, Maio de 1912, p. 875.

⁴³⁰ *ibid.*, p. 874.

⁴³¹ *ibid.*, p. 879.

Assim, a noção de aventura implica uma estética de “l’illogique et de l’inconditionné”⁴³² e até do acaso, numa evidente postulação de uma profunda novidade psicológica:

Ce qu’il y a d’admirable et de vraiment fécond dans le roman que j’appelle, au sens le plus large et le plus poétique, roman d’aventures, c’est que tout peut y arriver. Tout ce que recèle l’inconnu peut y venir au contact d’une expérience humaine. Il utilise tout l’homme, et ne limite aucunement le jeu du possible. Il est le véritable instrument d’exploration et de découverte. Cette ardeur de l’imagination, cette soif du réel, ce culte de l’exubérance humaine, enfin cet amour aventureux du monde et de la vie, - ce sont autant de noms dont il faut baptiser le plus beau mouvement de l’esprit, celui qui nous porte à la rencontre et nous met dans la possession tremblante d’une vérité héroïque.⁴³³

As posições críticas de Copeau serão retomadas e amplamente desenvolvidas por Jacques Rivière, em 1913, num longo ensaio intitulado “Le roman d’aventure”⁴³⁴, no qual ele tentará antecipar os contornos do romance futuro. Este texto compendia exaustivamente as posições tomadas pelo grupo de Gide perante o Homem, a vida, a arte, o retorno à tradição clássica, as literaturas estrangeiras e o romance, eleito como o meio de expressão mais rico e completo. É, precisamente, na terceira e última parte do artigo que Rivière se debruça sobre o romance de aventura, ou seja, “le roman nouveau que nous attendons et qui ne ressemblera (...) à aucun de ceux que nous connaissons dans la littérature française”⁴³⁵. Este romance, onde todos os elementos se encontram concatenados de forma simples e clara⁴³⁶, deverá ser “tout entier en acte”, ou seja, composto apenas de acções: “plus aucune place pour le rêve, ni pour les décors immobiles ; tous les éléments travaillent”. O romancista deverá fundir-se com a realidade, a fim de captar a verdadeira essência das coisas:

⁴³² *ibid.*, p. 880.

⁴³³ *ibid.*, pp. 879-880.

⁴³⁴ Jacques Rivière, “Le roman d’aventures”, *NRF*, n^{os} 53-54-55, Maio, Junho e Julho de 1913, in *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, pp. 307-350.

⁴³⁵ *ibid.*, p. 321.

⁴³⁶ “Toute pensée – que ce soit idée ou imagination – va de la puissance à l’acte. Elle se présente d’abord sous une forme rudimentaire et comme infirme ; ses éléments sont les uns dans les autres ; il n’y en a qu’un là où il y en aura plusieurs ; tout y est trop simple, comme chez ces animaux imparfaits, qui ont un seul organe pour plusieurs fonctions” (*ibid.*).

Il faut que votre imagination s'abaisse jusqu'à sentir les fissures que lui imposera la réalité, jusqu'à ce qu'elle craque et s'émiette ; il faut qu'elle s'approche des choses jusqu'à ce qu'elle soit envahie par la gêne et par l'obligation, jusqu'à ce que remonte en elle le malaise et l'humilité du détail. Dans l'œuvre qu'enfin vous me présenterez, je veux ne plus trouver trace des plaintes de votre cœur, de vos mélancolies, ni de vos élans et n'avoir affaire qu'à des événements.⁴³⁷

Tal como Copeau, Rivière concebe um escritor que viva num *estado de aventura*, ou seja, de completa agnosia relativamente aos acontecimentos futuros e às novidades que o mundo lhe reserva: “Faisons de lui quelqu'un pour qui il y a quelque chose à apprendre de la minute qui va venir; supposons-le, comme nous, naturellement orienté dans le sens de la vie, c'est-à-dire le visage tourné vers ce qui n'est pas encore”⁴³⁸. Assim, o romancista idealizado pelo secretário da *NRF* não domina o curso da sua própria criação, deixando-se antes surpreender pelos acontecimentos e dissolvendo-se inteiramente na sua obra. Eis, então, o retrato do romancista ideal:

(...) un créateur qui marche parmi ses inventions, comme un voyageur entre des taillis; il n'y voit pas à plus de quatre pas ; tout lui est bouché ; il avance : on ne lui demande pas autre chose, il a bien assez de peine comme ça. Il est en face de son œuvre, comme il est en face du monde : là où il se trouve en elle, c'est toujours le plus loin qu'il soit allé ; tout le reste est encore de l'avenir pour lui. (...) Tous ses dons sont de création, au lieu d'être de perspicacité ; il dépense tout son génie à soulever son histoire et il n'en a plus pour se détacher d'elle et aller à l'avance jusqu'au bout ; son esprit ne dépasse pas ses imaginations, parce qu'il s'emploi tout entier à les former ; toutes ses forces sont consommées au fur et à mesure ; il n'en est point d'inutilisées, qui puissent servir à la prévision. Il reçoit mille obstacles de ses propres pensées ; elles lui sont opaques, elles l'arrêtent ; tout ce qu'il imagine, aussitôt lui barre la route ; chacune de ses trouvailles est un nouvel embarras pour lui ; la même faculté par laquelle il suscite son œuvre entraîne son impuissance à voir clair en elle, à en comprendre le sens. – il y a chez le romancier une sorte de stupidité qui fait corps avec son pouvoir créateur.⁴³⁹

Esta postura do criador perante a sua obra determina duas características essenciais da natureza do romance futuro. Em primeiro lugar, tratar-se-á de um romance extremamente longo e complexo : “pour être bon, il faut qu'il soit abondant, car c'est son

⁴³⁷ *ibid.*, p. 333.

⁴³⁸ *ibid.*, p. 334.

⁴³⁹ *ibid.*, pp. 334-335.

abondance qui fait sa réalité”⁴⁴⁰. Desconhecendo o desenlace da diegese, o artista deixa-se conduzir, sem rumo, pelo fluxo contínuo dos acontecimentos. No seu espírito, a obra, em vez de tender para a clareza e a condensação, adensa-se e alonga-se:

Elle est dans une atmosphère de multiplication, d'exagération et de débordement, elle est travaillée par l'énormité. A la fin, c'est un monstre ; elle apparaît couverte d'excroissances : récits interminables venant interrompre l'histoire principale, confessions, pages de journal, exposé des doctrines professées par l'un des personnages. (...) Il faut s'y résigner : le roman que nous attendons n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français. (...) Il nous faut enfin un roman gros comme *Monte-Cristo* imprimé sur un mauvais papier et dont les pages soient noircies du haut en bas par un caractère bien serré, un roman où rien ne puisse arriver à être inutile, où l'action, comme dans un milieu saturé, sans autre invitation que celle de la température, éclate à la fois en vingt endroits différents et ne puisse être racontée toute entière qu'au prix de mille embarras et de mille recommencements.⁴⁴¹

A segunda característica do romance futuro, assinalada por Rivière, é o facto de as personagens serem ontologicamente distintas do seu autor, que as irá descobrindo, passo a passo, à medida que vai engendrando a história: “Les êtres qu'il engendre, même s'ils doivent finir par lui ressembler, d'abord lui sont étrangers et extérieurs; il a besoin de les apprendre et de les reconnaître”⁴⁴². Enquanto que, no romance francês, as personagens dimanavam do próprio autor, constituindo ilustrações personificantes de um núcleo teórico; no romance moderno, elas revelar-se-ão através de determinados traços singularizadores que as caracterizam e que caberá ao leitor interpretar:

En un mot, dans le roman français, le personnage est toujours l'incarnation d'un certain caractère intelligible. Dans le roman nouveau, au contraire, ce qui paraît d'abord du personnage, ce qui vient en avant, ce à quoi l'on se heurte, ce sont les traits particuliers ; ils précèdent l'essence et la masquent, le personnage ne se laisse aborder que par ses manies, ses travers, ses façons de boire et de manger ; c'est pourquoi on sent le besoin de l'interroger ; il est incorporé à ses actes et il faut l'en dégager peu à peu ; il marche d'abord, il tourne dans sa chambre, il s'appuie à la cheminée, et nos

⁴⁴⁰ *ibid.*, p. 337.

⁴⁴¹ *ibid.*, pp. 336-337.

⁴⁴² *ibid.*, pp. 338-339.

yeux le suivent et cherchent anxieusement ce qu'il y a de commun à tous ses gestes, quelle âme est là-dessous.⁴⁴³

A ignorância e ingenuidade do romancista perante o devir da sua própria obra justificam a sua “orientation vers l’avenir, l’ouverture sur les choses inconnues”⁴⁴⁴. Ora são estes sentimentos de demanda e de inquietude suspensiva que imprimem à obra o seu carácter de romance de aventura, entendendo por aventura “ce qui s’ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu’on n’attendait pas, ce dont on aurait pu se passer”⁴⁴⁵. No termo destas considerações, Rivière define o romance de aventura como uma narrativa de acontecimentos, não necessariamente decorrentes uns dos outros, onde o presente não é o prolongamento do passado e onde o progresso da obra não dimana de qualquer tipo de inferência dedutiva:

Un roman d’aventure, c’est le récit d’évènements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. À aucun moment on n’y voit le présent sortir tout à fait du passé ; à aucun moment le progrès de l’œuvre n’est une déduction. (...) Le roman d’aventure, c’est un roman qui s’avance à coup de nouveauté ; au lieu d’utiliser avec une sage économie et de faire durer longtemps une donnée initiale, l’auteur dépense tout son bien à chaque fois ; pour aller plus loin, il n’a que ce qu’il n’a pas encore ; il emprunte tout à l’avenir ; ses matériaux, au lieu de les extraire du sol sur lequel il est debout, il les fait venir de ces vastes réserves où attendent confusément les choses qui n’ont pas encore reçu existence. (...) Au lieu que le présent soit astreint à naître dans le prolongement du passé, c’est le passé qui s’arrange pour prendre sans cesse l’alignement du présent.⁴⁴⁶

Esta definição de Rivière permite-lhe precisar duas categorias de romance de aventura. Partindo do princípio de que “l’aventure c’est la forme de l’œuvre plutôt que sa matière”, ou seja, que “les sentiments, aussi bien que les accidents matériels, y peuvent être soumis”, o secretário da *NRF* distingue o romance de aventura convencional e o romance psicológico de aventura. Este segundo tipo, orientado para a exploração das regiões obscuras da alma humana e cujo representante capital é Dostoievski, apresenta a seguinte conformação genológica:

⁴⁴³ *ibid.*, p. 340.

⁴⁴⁴ *ibid.*, p. 341.

⁴⁴⁵ *ibid.*

⁴⁴⁶ *ibid.*, pp. 341-342.

On y trouvera une peinture du développement spontané des âmes ; rien d'elles qui soit donné à l'avance ; leurs sentiments au jour le jour, la façon dont ils se forment obscurément, peu à peu, les uns dans les autres (...). Nous sommes à l'intérieur de chaque personnage ; nous sommes enfermés avec lui, nous n'avons aucune vue sur lui ; nous grandissons avec lui et nous sentons en nous les nœuds, les craquements et les aises subites de sa croissance ; nous avons devant nous ce même mur, cette même ignorance de l'avenir qu'il éprouve lui-même, nous repoussons sans cesse du front la même cloison qu'il repousse le sien. (...) nous ne connaissons sur lui que les jugements qu'il porte lui-même et qui naturellement ne dépassent jamais son présent. (...) Son âme, que nous accompagnons étroitement, se construit, non pas en épuisant une à une les conséquences de son état originel, mais en absorbant hors d'elle tous les sentiments qui lui conviennent et qui la complètent ; elle est comme suspendue à son propre avenir et c'est de lui qu'elle reçoit, bouchée par bouchée, l'existence.⁴⁴⁷

Este romance psicológico de aventura deverá fazer detonar no leitor uma emoção que, contrariamente à emoção poética, mobilizará a sua inteligência: “l'émotion que nous donnera le roman d'aventure, l'intelligence y sera mêlée”⁴⁴⁸. Trata-se, por outras palavras, da emoção “d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, c'est celle d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore”⁴⁴⁹.

Rivière remata o seu estudo com um diagnóstico bastante pessimista do romance psicológico contemporâneo, sugerindo a incapacidade congénita dos franceses para criar romances de aventura, à imagem dos de Dostoievski, Dickens, Defoe ou Stevenson, considerados, neste domínio, os inspiradores matriciais da *NRF*:

Le roman psychologique contemporain, comme il est morne et fermé ! C'est toujours l'étude d'un cas. L'auteur se débarrasse d'abord de tout ce qu'il y a à dire ; il pose les actions de ses personnages ; il nous les met brutalement entre les mains ; puis il borne sa tâche à retrouver les sentiments qui les leur ont inspirés. Il s'installe, comme le chirurgien devant sa table de dissection : voici le cadavre : voyons un peu comment cet imbécile a trouvé moyen de mourir ! Il retrousse ses manches et ne pense plus, en travaillant sur ce résultat, qu'à montrer la délicatesse de son scalpel, c'est-à-dire son adresse à deviner les intentions passées.⁴⁵⁰

Esta tentativa de revitalização do romance de aventura inscreve-se na lógica do momento e representa uma etapa paradoxal na transição da *NRF* para um paradigma de

⁴⁴⁷ *ibid.*, pp. 342-343.

⁴⁴⁸ *ibid.*, p. 346.

⁴⁴⁹ *ibid.*, p. 345.

⁴⁵⁰ *ibid.*, pp. 347-348.

arte propriamente modernista. Por outras palavras, é uma espécie de catalisador que vem emancipar os romancistas das malhas do realismo e do classicismo, abrindo-lhes o caminho para uma revolução da forma e do conteúdo. A *NRF* sente-se, particularmente, seduzida pelo género romanesco, em virtude das inesgotáveis possibilidades de inovação temática e formal por ele proporcionadas. Assim, as reflexões dos autores incluídos no circuito gideano preparam o advento do romance modernista, capaz de exprimir, de forma inovadora, as perplexidades do mundo moderno. Paralelamente a estas reflexões de cariz teórico, os redactores da *NRF* publicam obras susceptíveis de substanciar o ideal do romance de aventura por eles gizado e que constituem uma inequívoca prefiguração do romance modernista.

Com efeito, o artigo-manifesto de Rivière pode ser lido como uma espécie de prefácio a quatro romances que, por essa altura, vêm a lume na *NRF* e que, de certa forma, colocam em prática os princípios nele aduzidos: *A. O. Barnabooth: Journal d'un milliardaire* (Fevereiro a Junho de 1913); *Le Grand Meaulnes* (Julho a Novembro de 1913); *Les Caves du Vatican* (Janeiro a Abril de 1914); *A la recherche du temps perdu* (Junho e Julho de 1914).

As relações implícitas entre o artigo de Rivière e estes romances são incontestáveis. Numa carta a Valery Larbaud, o secretário da *NRF* reconhece que *Barnabooth* o acompanhou ao longo da sua reflexão: “Quand j’aurai fini de lire *Barnabooth* je vous en parlerai plus longuement. D’ailleurs j’y ai pensé tout le temps en écrivant l’article que la revue va publier à partir du prochain N°”⁴⁵¹. Sabe-se, também, que Rivière acompanhou de perto o desenvolvimento do romance de Alain Fournier, que, em 1910, lhe confessava: “De plus en plus mon livre est un roman d’aventures et de découvertes”⁴⁵². Assim, vinda a lume no mesmo número que o início do *Grand Meaulnes*, a última parte do manifesto de Rivière parece prefaciá-la obra que tanto reciprocamente informou a sua concepção de romance de aventura e que ele considerava como “une machine où son [Fournier] rêve apparaît capté, – et nécessaire”⁴⁵³. O romance de Gide também não era já totalmente desconhecido para Rivière, que fora lendo alguns fragmentos no decurso da sua gestação. Finalmente, é nos

⁴⁵¹ Carta de Rivière a Larbaud, Abril de 1913, *apud* Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité*, p. 211. Note-se que a publicação das duas primeiras partes do artigo de Rivière coincide com a publicação dos dois últimos fragmentos do romance de Larbaud (Maio e Junho de 1913).

⁴⁵² Carta de Alain-Fournier a Jacques Rivière, 11 de Agosto de 1910, in Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes – Miracles*, Paris, Garnier, 1986, p. 40.

⁴⁵³ *ibid.*, p. 41.

romances de Proust que Rivière encontrará a mais modelar concretização da sua teoria do romance de aventura. Explica-se, pois, que ele se converta, a partir de 1919, num dos mais veementes defensores da obra do autor de *A la recherche du temps perdu*.

Duas décadas volvidas, Albert Thibaudet, referindo-se a estes quatro romances, sublinhará a riqueza da produção romanesca da *NRF*, em 1913, observando:

(...) trois romans des toutes dernières années de l'avant guerre parurent dans la revue, qui ont exercé, depuis, une influence profonde, et qui sont encore tout mêlés à notre atmosphère littéraire. Ce sont *Les Caves du Vatican*, *Barnabooth* et *Le Grand Meaulnes*. (...) Depuis les années trente du XIX^e siècle, peu d'époques et de milieux ont été plus chargés d'inventions romanesques que la *NRF* en 1913. On comprend que Marcel Proust ait considéré comme une erreur inexplicable et scandaleuse, d'ailleurs réparable, le refus qu'elle fit de Swann. Avec *À l'Ombre*, tout fut remis en place, et les jeunes filles fleurirent dans leur terrain naturel.⁴⁵⁴

Além destes, a primeira *NRF* publicou outros romances que, embora não confinados aos códigos semântico-formais do romance de aventura, se situam entre as mais notáveis obras da literatura francesa: *La Porte Etroite* (1909), *Isabelle* (1911), *Les Souvenirs de la Cours d'Assises* (1913), de Gide; *La fête arabe* (1912), dos irmãos Tharaud; *Juliette la Jolie* (1912), de Henri Bachelin; *Jean Barois* (1913), de Roger Martin du Gard, entre outros.

⁴⁵⁴ Albert Thibaudet, "Après vingt ans", in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 63.

2. A NRF de Jacques Rivière (1919-1925): continuidade e abertura

2.1. “Notre inquietude”: os estigmas da guerra

Em 1919, ainda no rescaldo da hecatombe que vitimara oito milhões e meio de europeus⁴⁵⁵, Paul Valéry exclamava, num tom lucidamente deceptivo, que “Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles”⁴⁵⁶. O poeta reconhecia, assim, no conflito de 1914-1918 uma escola da vida, na qual a civilização ocidental aprendera, da forma mais cruel e às suas próprias custas, “comment les plus belles choses et les plus antiques, et les plus formidables et les mieux ordonnées sont périssables”⁴⁵⁷. Numa metamorfose profunda dos modos de ser e de agir, a guerra impôs novas condições de existência e uma nova visão do mundo, deixando, assim, a sua marca indelével em todos os domínios, inclusivamente na vida intelectual. A *Anthologie des Ecrivains morts à la guerre*, publicada pela Associação dos escritores combatentes, recenseia 562 escritores franceses mortos em combate⁴⁵⁸. Entre estes, contam-se Alain Fournier e Charles Péguy, duas perdas lamentáveis para o círculo de Gide, que não escapou ao impulso moral e à voragem patriótica de 1914. Mobilizando um novo sistema de valores, representações, normas e linguagens, a deflagração do conflito afectou profundamente o grupo da NRF. Absorvidos pelos acontecimentos e movidos pela intensidade das emoções e as urgências do presente, alguns dos primeiros e mais activos colaboradores da NRF vão sofrer, durante os quatro anos de conflito, uma drástica evolução ideológica que se repercutirá, de forma indeclinável, tanto no relacionamento do grupo, como no espírito da revista, a partir de 1919.

2.1.1. A NRF face à Primeira Guerra Mundial: entre exaltação e desencanto

A 31 de Julho de 1914, como que auspiciando o negro futuro da Europa, Gide escrevia no seu diário: “L’on s’apprête à entrer dans un long tunnel plein de sang et

⁴⁵⁵ Cf. Pierre Renouvin, *La Première Guerre Mondiale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 116.

⁴⁵⁶ Paul Valéry, “La crise de l’Esprit” (NRF, nº 71, Agosto de 1919), in *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 988.

⁴⁵⁷ *ibid.*

⁴⁵⁸ Cf. Jacques Rivière, *L’homme de barre de La Nouvelle Revue Française, 1909-1925*, Catálogo da exposição organizada na Mediateca de Bourges de 18 de Junho a 29 de Agosto de 2009, Número especial do *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d’Alain Fournier*, nº122, 2º semestre de 2009, p. 54.

d'ombre"⁴⁵⁹. No dia seguinte, é lançada a ordem de mobilização geral: "Vers 3 heures, le tocsin a commencé à retentir (...) l'ordre de mobilisation est donné"⁴⁶⁰. A 3 de Agosto, a Alemanha declara guerra à França: é o início de quatro anos de terror.

No circuito da *NRF*, a primeira vítima desta página trágica da história é a própria revista, assim como as edições⁴⁶¹, cujas actividades são desde logo interrompidas, por decisão de Gide e Schlumberger. Numa carta a Schlumberger, o mentor do grupo interroga-se sobre o futuro da *NRF*: "Si Rivière est appelé, il y aura lieu d'aviser... et peut-être d'interrompre momentanément...? Nous y serions bien forcés si les communications avec la Belgique sont momentanément interrompues..."⁴⁶². Schlumberger anui, sem qualquer hesitação, acrescentando aos entraves materiais outros de ordem moral:

Il n'y a pas de doute, cher André, qu'en cas de grabuge, il n'y a pas à essayer de paraître, ni à vendre des livres. Il me semblerait presque odieux – à supposer que nous le puissions – d'imprimer des sonnettes sur la vieille Hélène et Mme de Guermantes, alors qu'il s'agit de la vie du pays. Mais c'est simple, nous ne pourrions pas.⁴⁶³

Os escrúpulos morais com que Schlumberger justifica a interrupção da revista são expressivos da atitude dos seus companheiros perante o estado de guerra. À imagem dos seus contemporâneos, os homens da *NRF*, oscilando entre pânico e entusiasmo, acolhem a guerra com uma singular resignação⁴⁶⁴. Nos discursos sobre a guerra de Gide, Schlumberger, Ghéon, Drouin, Ruyters, Copeau e Rivière, impera a noção de sacrifício, declarando-se unanimemente disponíveis para se sacrificarem pela pátria⁴⁶⁵. Esta reacção,

⁴⁵⁹ André Gide, *Journal I*, 31 de Julho de 1914, p. 821.

⁴⁶⁰ *ibid.*, 1 de Agosto de 1914, p. 823.

⁴⁶¹ Em 1915, Gaston Gallimard conseguirá relançar a actividade das Edições da *NRF*, mas a um ritmo bastante reduzido. É durante este período de guerra que as edições *NRF* iniciam a publicação da série *A La Recherche du Temps Perdu* de Proust (*Du côté de chez Swann*, 1917; *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1918), empreendem as edições monumentais das *Oeuvres Complètes* de Baudelaire (Tome I: *Les Fleurs du mal*, 1918) e de Péguy (Tome I: *Œuvres de Prose*, 1917), publicam *La Jeune Parque* (1917) de Valéry, dedicada a Gide, etc.

⁴⁶² Gide a Schlumberger, 30 de Julho de 1914, *Correspondance Gide - Schlumberger*, p. 564. A 2 de Agosto, a Bélgica é invadida pela Alemanha e Edouard Verbeke, director de *The St Catherine Press Ltd*, refugia-se, em Paris, até 1918.

⁴⁶³ Schlumberger a Gide, 31 de Julho de 1914, *ibid.*

⁴⁶⁴ A guerra – sobretudo ao início – fora, ressaltando raras excepções, consensualmente admitida em todos os meios artísticos e intelectuais. Cf. Nicolas Beaupré, *Ecrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS, 2006. No primeiro capítulo deste livro ("Mobilisation et engagement des écrivains", pp. 27-46) o autor procede a uma estimulante análise dos comportamentos dos escritores franceses e alemães durante a guerra.

⁴⁶⁵ Cf. André Gide, *Journal I*, pp. 819-822, Jacques Copeau, *Journal I (1901-1915)*, Paris, Seghers, 1991, pp. 576-578, Jacques Rivière, "Pour une société des nations", in *Une conscience européenne, 1916-1924*, Paris,

procedente de um grupo tido por puritano, não deixa de ser surpreendente. Com efeito, a *NRF* distinguia-se das outras revistas literárias de inícios do século precisamente pela sua indiferença às questões políticas. Por outro lado, devota da literatura pura, a revista de Gide opta por não sinalizar, nos seus últimos números anteriores à guerra, a proximidade do conflito.

Assim, da surpresa à anuência, as primeiras reacções dos homens da *NRF* – à excepção de Gallimard⁴⁶⁶ – são flagrantemente próximas. A guerra surpreende-os, transtorna-os e impõe-lhes uma tomada de posição, que os leva a aderirem, numa comunhão de sentimentos, à onda de patriotismo que, no Verão de 1914, avassalou a Europa. Resta-nos, agora, esclarecer esta súbita mobilização patriótica, vinda de um grupo que, até então, se entregava exclusivamente e numa idolatria quase mística à literatura, rejeitando qualquer valor exógeno passível de perturbar o acto da criação, que fustigava o conformismo e que procurava realizar-se na retracção introspectiva.

A verdade é que o projecto literário dos homens da primeira *NRF* se inscrevia num desígnio nacional, na medida em que era seu propósito consolidar a glória da literatura francesa. No fundo, a sua disputa pelo classicismo e as suas alterações com Maurras, Barrès e a *Action Française* serviam para mais eficazmente se proclamarem escritores franceses autênticos. Nas suas *Considérations* iniciais, Schlumberger deixa bem claro que um dos principais propósitos do grupo consistia na defesa e ilustração da cultura francesa⁴⁶⁷. Por outro lado, a noção de sacrifício, tão propalada pela retórica exortativa de guerra, é um dos pilares da ética literária do grupo de Gide, cujo cosmopolitismo acaba por ser um meio de requalificação da matriz cultural francesa. Gide, por exemplo, embora seja

Gallimard, «Les cahiers de la *NRF*», 1992, pp. 67-68, Henri Ghéon, *L'Homme né de la guerre. Témoignage d'un converti*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1923, pp. 39-40, Jean Schlumberger, *Eveils*, p. 249.

⁴⁶⁶ Excepção insólita, Gallimard recusa categoricamente a guerra e a entrega sacrificial, alegando que abdicaria da sua própria vida por um amigo, mas não pela guerra. Pierre Assouline descreve com propriedade esta peculiar deserção de Gallimard: “- Dites-vous bien que je ne suis pas un héros ! Je suis un lâche ! répétera-t-il souvent, même longtemps après la guerre, se présentant comme un héraut de l'antihéroïsme. L'héroïsme lui paraît la vanité suprême et, tout bien pesé, il préfère être un lâche vivant qu'un héros mort. Roublard, jouisseur et cynique, il va tout essayer – simuler la folie, enjamber les fenêtres, se laisser mourir, faire intervenir les relations médicales de ses parents – pour échapper à la mobilisation. Réformé, il tire orgueil de sa victoire, fier, malgré les reproches de la majorité, de ne pas risquer de prendre de la mitraille en pleine poitrine à cause des idées politiques des autres. Et qu'on ne lui parle pas de nationalisme !” (Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, un demi-siècle d'édition française*, pp. 83-84). Com efeito, para Gallimard, a guerra foi, à sua maneira, um período de sofrimento e de crise. Pouco após a mobilização, o editor da *NRF* adoece, prolongando voluntariamente a sua doença, para escapar aos campos de batalha. É internado num sanatório até ser definitivamente desmobilizado. Em Junho de 1915, instala-se em casa de Copeau, reiniciando a sua actividade editorial.

⁴⁶⁷ Jean Schlumberger, “Considérations”, *NRF*, nº 1, Fevereiro de 1909, pp. 9-11.

um viajante apaixonado e um espírito aberto às literaturas estrangeiras, perfilha uma visão da cultura não isenta de um certo patriotismo, particularmente militante nas vésperas do conflito mundial. Após uma viagem à Turquia, em Maio-Junho de 1914, acompanhado por Ghéon e Aline Mayrisch, Gide anota no seu diário:

L'instruction même que je tire de ce voyage est en proportion de mon dégoût pour ce pays. (...) Trop longtemps j'ai pensé, par amour de l'exotisme, par méfiance de l'infatuation chauvine et peut-être par modestie, trop longtemps j'ai cru qu'il y avait plus d'une civilisation, plus d'une culture qui pût prétendre à notre amour et méritât qu'on s'en éprit... À présent je sais que notre civilisation occidentale (j'allais dire : française) est non point seulement la plus belle ; je crois, je sais qu'elle est la *seule* – oui, celle même de la Grèce, dont nous sommes les seuls héritiers.⁴⁶⁸

Movidos por esta euforia patriótica, os homens da *NRF*, directa ou indirectamente, com maior ou menor intensidade, fizeram todos questão de colaborar na guerra⁴⁶⁹. No entanto, as suas atitudes e reacções em face do conflito acusam uma mutação paulatina: a guerra vai transformá-los irremediavelmente e abalar as suas relações. A partir de 1917⁴⁷⁰, assiste-se a uma progressiva desmobilização cultural, ou seja, a um desfalecimento gradual do impulso patriótico e da exaltação anímica que dominaram os dois primeiros anos de guerra. Este esmorecimento do sentido de dever nacional coincide com uma evidente ascensão do pacifismo. Ora, é precisamente a partir desta altura que os protagonistas da

⁴⁶⁸ André Gide, *Journal I*, meados de Maio de 1914, pp. 785-786.

⁴⁶⁹ Jacques Rivière (28 anos) é convocado para o 220º regimento de infantaria e parte, logo nos primeiros dias de mobilização, para a linha da frente, onde é capturado pelos alemães na madrugada do dia 25 de Agosto. É transportado, juntamente com os seus homens, para a Alemanha, onde permanecerá em cativeiro, durante aproximadamente três anos (sobre os penosos tempos de cativeiro de Rivière, ler os seus *Carnets (1914-1917)*, Paris, Fayard, 1974 e “Extraits d'un journal de captivité”, *NRF – Hommage à Jacques Rivière*, nº 139, Abril de 1925, pp. 781-785). André Gide, reformado pelos 45 anos de idade, vê na guerra uma oportunidade para uma renovação total do espírito e decide cooperar, ainda que indirectamente, alistando-se numa obra de caridade: de Outubro de 1914 a Março de 1916, assume, em parceria com Charles du Bos, a co-direcção do *Foyer franco-belge*, um centro de apoio aos refugiados belgas, sediado em Paris. Henri Ghéon médico de profissão e reformado pelos 39 anos de idade, alista-se como voluntário e passa a servir na Cruz-Vermelha, conseguindo aceder à patente de médico cirurgião-ajudante, no 29º regimento de artilharia, em Nieuport-Bains, na frente belga. Reformado por razões de saúde, Schlumberger (37 anos) alista-se voluntariamente no 11º regimento de artilharia a pé e junta-se à bateria do seu irmão Conrad, antes de ser incorporado no centro de informações de Réchésy, onde conseguirá também um posto de oficial de informações para Marcel Drouin (43 anos e reformado). André Ruyters foi incorporado no 228º regimento de infantaria, em Evreux, mas uma deficiência cardíaca abreviou-lhe a sua carreira militar, condenando-o a permanecer na base, em condições deprimentes, durante dois anos. Mobilizável aos 35 anos, Copeau escapa aos combates e integra a 22ª secção de intendência, mas a perspectiva de permanecer confinado a um escritório leva-o a optar pela reforma, que lhe é concedida a 12 de Abril de 1915, após 30 dias de hospitalização.

⁴⁷⁰ Considera-se que 1917 é um ano de crise, uma crise que mergulha as suas raízes em 1916, nas batalhas de Verdun e da Somme, as duas mais devastadoras da frente ocidental da primeira guerra mundial.

NRF se afastam uns dos outros, por vezes ao ponto de ruptura. Os percursos de guerra de Rivière, Gide, Schlumberger e Ghéon ilustram exemplarmente a diversidade das experiências vividas e das trajetórias ideológicas, espirituais e políticas que fragilizavam a coesão do grupo.

Cada vez mais empenhado em coligar o amor pela pátria com o amor pela humanidade, Rivière afasta-se, pouco a pouco, da ideologia nacionalista, para aderir à tese internacionalista, que, na sua perspectiva, “regagne à vue d’œil le terrain perdu et (...) commence même pour la première fois à prendre corps”⁴⁷¹. O futuro director da *NRF* advoga ainda que “Jamais sans doute plus qu’en ce moment, où nous nous déchirons les uns les autres, où les haines nationales sont les plus exacerbées, jamais nous n’avons été plus près des Etats-Unis de l’Europe. L’astre se lève à l’Orient”⁴⁷². Cansado de ver tanto sangue derramado e considerando a paz como a única via salvífica, Rivière aspira a uma solução pacifista:

Si cruel que demeure mon esprit, si persuadé jusque dans ses racines qu’il soit toujours, d’une part de la nécessité du mal dans le monde, et d’autre part du caractère exceptionnellement grandiose et irremplaçable de la guerre, j’en aurai trop vu (et encore qu’ai-je vu ?) pour pouvoir sans malhonnêteté me désintéresser des efforts qui seront faits dans le sens pacifiste. Ce n’est pas drôle, ça ne rentre pas très bien dans une attitude esthétique, j’aurais de la difficulté à éprouver de l’enthousiasme pour cette besogne. Mais tout se résume en un mot : je ne me reconnais pas le droit de faire autrement.⁴⁷³

Estas palavras de Rivière traduzem uma profunda transformação na sua forma de perspectivar o conflito e inscrevem-se num movimento de desimplicação que o conduzirá ao pacifismo. Se, nos primeiros tempos, a guerra lhe apontava uma solução catártica, em 1917, Rivière sentia, sobretudo, a necessidade de se libertar das suas atrocidades, considerando que só a paz encerrava um potencial regenerador. Esta mutação de valores opera-se ao longo de três anos de cativeiro que o deixaram física e psiquicamente debilitado⁴⁷⁴. Em Março de 1917, o prisioneiro anotava nos seus apontamentos de guerra:

⁴⁷¹ Jacques Rivière, 18 de Abril de 1917, *Carnets (1914-1917)*, pp. 422-423.

⁴⁷² *ibid.*

⁴⁷³ *ibid.*, 28 de Abril de 1917, p. 437.

⁴⁷⁴ Ao sair do campo de prisioneiros, Rivière encontrava-se de tal forma aniquilado pela dor, pelo cansaço e pelo sofrimento, que teve que reaprender a sentir, tal como explica numa carta a Copeau: “Mon vieux, il faut que je te dise un peu comment tu vas me retrouver (...): Bien fatigué, bien excédé, bien insensible. Les choses n’ont plus pour moi aucun goût. J’ai besoin de réapprendre le sentir, en commençant par les

“Après la guerre il faudra débarrasser l’esprit public de ses impuretés, comme on enlève les morts du champ de bataille, pour éviter l’infection”⁴⁷⁵.

Consciente de que “le point de vue national ne peut plus être maintenu intégralement”, Rivière deposita, a partir de 1918, as suas esperanças num ideal de construção europeia, centrando-se numa perspectiva internacional. Ora, esta tomada de posição opõe-no, manifestamente, à doutrina de Maurras e de *L’Action Française*. Trata-se, aliás, de uma oposição que nem seria de estranhar, não fosse ela reactivada precisamente numa altura em que Gide, Ghéon et Schlumberger se encontravam incondicionalmente rendidos aos encantos da ideologia nacionalista.

Do ponto de vista ideológico, Gide acusa uma nítida inflexão nacionalista. Com efeito, o desencanto da guerra não o conduz à paz, mas antes a uma adesão aos ideais de *L’Action Française*, movimento que lhe parece ser o único capaz de restaurar a ordem nacional perdida. O mentor da *NRF* chega mesmo a manter correspondência assídua e amistosa com Maurras, que se iniciará em 1916 e se prolongará até Março de 1918. O primeiro contacto efectua-se após a morte do escritor católico e nacionalista Pierre-Dominique Dupouey, que legara ao mentor da primeira *NRF* as suas cartas de guerra. Gide escreve a Maurras, a 2 de Novembro de 1916, para lhe comunicar algumas passagens da dita correspondência referentes ao nacionalismo integral. Nesse envelope, segue também um formulário para se tornar assinante de *L’Action Française*, onde é publicada, a 5 de Novembro de 1916, a carta de Gide, juntamente com uma selecção das de Dupouey. É com indisfarçável entusiasmo que o autor de *L’Immoraliste* informa Schlumberger, que também se aproximara da órbita ideológica do nacionalismo integral, do seu recente contacto com Maurras:

Ce que tu me dis de tes compagnons nationalistes m’intéresse puissamment ! As-tu su que je m’étais décidé à écrire à Maurras (il y a trois mois environ) au sujet de Dupouey (prétexte que j’étais heureux de saisir) une lettre qu’il a reproduite dans *L’Action [française]* ? M’y étant abonné, je la suis chaque jour avec une approbation à peu près constante. Je ne proteste que lorsqu’il touche aux choses de l’esprit ; il m’est à peu près intolérable d’accepter qu’elles soient soumises à la raison

sensations mêmes. Il faut penser que, pendant 3 ans, j’ai dû tourner tous mes efforts justement en sens contraire, m’efforcer de ne pas sentir ou de sentir le moins possible” (Carta de Rivière a Copeau, 5 de Julho de 1917, in *Correspondance Jaques Copeau – Jacques Rivière : Le dialogue entre Jacques Rivière et Jacques Copeau (III)*, *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d’Alain-Fournier*, nº 29, 1983, p. 33).

⁴⁷⁵ *ibid.*, 23 de Março de 1917, p. 412.

d'État, comme le reste : mais acceptant que certaines vérités soient inopportunes, c'est aussi ce qui me fait traiter d'œuvres posthumes tout ce que je me sens en humeur d'écrire aujourd'hui.⁴⁷⁶

O segundo contacto entre Gide e Maurras data de finais de 1917 e teve como pretexto o *Feu* de Barbusse. Gide escreve-lhe, a 9 de Dezembro de 1917, para aplaudir a sua recensão ao livro, acrescentando também enfáticos elogios ao jornal e ao movimento por ele dirigidos. Num rascunho dessa carta, encontra-se ainda a seguinte anotação: “Il est certain que depuis la guerre je vous suis de beaucoup plus près et que mon cœur plus entièrement vous approuve”⁴⁷⁷.

Em princípios de 1918, o enfeudamento nacionalista de Gide intensifica-se. Numa conversa com Lucien Maury, especialista de literatura escandinava e redactor da *Revue bleue*, o mentor da *NRF* explica-lhe as razões pelas quais se deve conceder apoio à causa de *L'Action Française*:

Lucien Maury, avec qui je déjeunais l'autre jour à Paris, s'inquiète beaucoup de cette vague de socialisme qu'il sent monter et qu'il pressent devoir submerger notre vieux monde après qu'on croira la guerre finie. Il croit inévitable la révolution et ne sait comment on pourra s'y opposer. Quand je lui parle de l'organisation de résistance que travaille à former *L'Action Française*, il s'indigne. Maurras l'exaspère et Léon Daudet l'indigne.

“Je comprends, lui-dis-je, qu'ils ne vous satisfassent point. Mais vous serez bien forcé de vous mettre avec eux si vous avez souci de résister. Il n'y aura pas de troisième parti. Ce sera comme au moment de l'affaire Dreyfus ; on devra être *pour* ou *contre*, malgré qu'on en ait. Le groupement de *L'Action française* ne vous plaît pas ? Ce n'est pas que moi-même je l'estime le meilleur – mais c'est le seul.”⁴⁷⁸

Quanto a Schlumberger, a sua postura ideológica evolui de um patriotismo moderado para um nacionalismo exacerbado. A sua experiência de guerra desencadeou esta mudança de orientação doutrinária. Ao afastar-se da linha da frente e da influência do seu irmão Conrad, um pacifista em uniforme, Schlumberger divergia também das suas anteriores convicções conciliatórias para se juntar à mais intransigente facção nacionalista. Com efeito, o centro de informações de Réchésy fora fundado pelo Dr. Pierre Bucher, nacionalista fervoroso, chefe do irredentismo alsaciano e modelo do herói do romance de

⁴⁷⁶ Gide a Schlumberger, 12 de Fevereiro de 1917, *Correspondance Gide - Schlumberger*, p. 615.

⁴⁷⁷ Cf. Yaël Dagan, *La NRF entre guerre et paix 1914-1925*, Paris, Tallandier, 2008, p. 115.

⁴⁷⁸ André Gide, *Journal I*, 3 de Março de 1918, p. 1060.

Barrès intitulado *Au service de l'Allemagne*. Schlumberger integrou-se perfeitamente neste seu novo meio e não foi preciso muito tempo para que a influência da equipa de Bucher se fizesse sentir no espírito deste novo recruta, cuja conversão ao nacionalismo não se fez esperar. Numa carta a Gide, datada de Fevereiro de 1917, o novel discípulo confessa que

Sous l'uniformité du travail de chaque jour, la vie que nous menons ici continue à être riche et émouvante. Au fond, c'est la première fois que je me trouve en contact prolongé avec des esprits nationalistes (au sens le plus large). Je mentirais si je voulais contester qu'il se passe au plus profond de moi un grand remuement. Mes amis abusent de mon état de passion, de ma haine, de mon désir de nuire, pour me traquer hors de mon point de vue thucydidien ! Peut-être la formation protestante rend-elle particulièrement difficile le renoncement à l'universel... Mais dans quoi est-ce que je m'embarque ? Je veux dire difficile théoriquement, car pratiquement tout cela est balayé.⁴⁷⁹

No que diz respeito a Henri Ghéon, o seu percurso é dissemelhante do dos seus companheiros, porquanto irá protagonizar uma profunda conversão religiosa. Esgotado o entusiasmo militante dos primeiros tempos de guerra, consciente de que os valores patrióticos são insuficientes para legitimar tanto sofrimento, o escritor da *NRF* envereda pelo diálogo com a transcendência. Neste sentido, a morte e as atrocidades da guerra subjazem à sua demanda espiritual. Numa carta a Gide, datada de Fevereiro de 1915, Ghéon não esconde o seu desconcerto íntimo quando convoca a memória traumática do conflito:

(...) j'ai vu, massacrés devant moi, dans notre cour, par une énorme marmite, deux de nos meilleurs hommes... De combien peu avons-nous échappé ! Ils étaient sanglants, défoncés et ce qui est pire, salis, souillés, comme si on les eût roulés dans la boue... L'affreuse mort ! Me retrouvant seul dans ma chambre, je me suis pris à sangloter, à supplier le ciel, non pour moi, pour eux... Pitié ! pitié, Seigneur... C'étaient des hommes – et qu'en avez-vous fait ? qu'en ferez-vous ? Si je priais, ce serait pour les autres... on est si peu égoïste, ici, quand on vit... Je ne sais plus au juste ce que je pense... Après l'enthousiasme de la guerre, j'en ressens maintenant toute l'horreur... et dans cet enfer, à qui se remettre ?⁴⁸⁰

Para o animar, Gide recomenda-lhe Pierre-Dominique Dupouey, um oficial maurrassiano, que servia na mesma secção que Ghéon e que, em 1910, abraçara a fé

⁴⁷⁹ Schlumberger a Gide, 2 de Fevereiro de 1917, *Correspondance Gide - Schlumberger*, p. 612.

⁴⁸⁰ Carta de Ghéon a Gide, 17 de Fevereiro de 1915, *Correspondance Ghéon-Gide II*, p. 878.

católica e aderira à *Action Française*. A empatia entre ambos fora imediata, mas efêmera: pouco tempo depois, Dupouey morre em combate. A morte heróica do seu novo amigo fora, para Ghéon, uma experiência epifânica. O escritor da *NRF* confessa-se e comunga, na noite de Natal, em Dezembro de 1915. Poucos dias depois, anuncia a Gide o último passo da sua longa caminhada de reconciliação com Deus: “Je te dis seulement ceci: j’ai sauté le pas”⁴⁸¹. Esta metamorfose espiritual de Ghéon abala profundamente o autor de *L’Immoraliste*, na medida em que marca uma ruptura drástica com a funda e velha cumplicidade que os unia. A castidade é, doravante, uma das grandes virtudes do neófito que pretende rasurar o seu passado: “hélas, je ne peux pas faire que tout mon passé ne soit pas. Il faut le liquider, en prenant garde de ne pas toucher aux vertus acquises, que Dieu même m’en voudrait de sacrifier”⁴⁸². Estas confissões têm um efeito perturbador em Gide, que, nos dias seguintes, vive momentos de tremenda angústia, refugiando-se na meditação. Ainda que o autor de *L’Immoraliste* não cultive assiduamente a oração, a verdade é que se aproxima consideravelmente do Divino: “Je n’ai pas cherché à prier mais mon âme s’offrait tout entière au divin conseil, comme un corps se chauffe au soleil”⁴⁸³. No entanto, o encontro com Ghéon, ocorrido em Junho de 1916, arruinou qualquer hipótese de conversão. É com uma tristeza confessa que Gide nota que o seu amigo se transformou numa pessoa estranha e manietada por um credo: “Tout, dans ses paroles et dans ses gestes, pour moi qui le connais, respirait la résolution, la contrainte, le mot d’ordre et l’indication d’un ‘supérieur’”⁴⁸⁴. Um ano depois, a ruptura é definitiva. Após uma visita de Ghéon, Gide anota no seu *Diário*: “Je me raidis contre le chagrin, mais il m’apparaît par instants que Ghéon est pour moi plus perdu que s’il était mort. Il n’est ni changé, ni absent ; il est confisqué”⁴⁸⁵.

A guerra termina em Novembro de 1918, mas as consequências deste teatro trágico ficarão indelevelmente inscritas nos espíritos daqueles que a viveram. A apreensão, a inquietação e a desordem instalam-se nos primeiros tempos do imediato pós-guerra. Vacilante e traumatizada pelo seu passado recente, a França procura definir o lugar da *intelligentsia* e o papel do intelectual no longo e doloroso processo de reedificação que então se inicia. É nesta atmosfera pós-apocalíptica que renasce a *NRF*. No seu artigo já

⁴⁸¹ *ibid.*, 8 de Janeiro de 1916, p. 895.

⁴⁸² *ibid.*, 16 de Janeiro de 1916, p. 898.

⁴⁸³ André Gide, *Journal I*, 27 de Janeiro de 1916, p. 920.

⁴⁸⁴ *ibid.*, 23 de Junho de 1916, p. 950.

⁴⁸⁵ *ibid.*, 19 de Maio 1917, p. 1034.

citado e sintomaticamente intitulado “La crise de l’esprit”, Paul Valéry sintetiza, de modo feliz, o estado dos espíritos, na altura em que regressara à cena a *NRF* de Rivière:

L’orage vient de finir, et cependant nous sommes inquiets, anxieux, comme si l’orage allait éclater. Presque toutes les choses humaines demeurent dans une terrible incertitude. (...) nos craintes sont infiniment plus précises que nos espérances ; nous confessons que la douceur de vivre est derrière nous, que l’abondance est derrière nous, mais le désarroi et le doute sont en nous et avec nous. Il n’y a pas de tête pensante si sagace, si instruite qu’on la suppose, qui puisse se flatter de dominer ce malaise, d’échapper à cette impression de ténèbres, de mesurer la durée probable de cette période de trouble dans les échanges vitaux de l’humanité.

Nous sommes une génération très infortunée à laquelle est échu de voir coïncider le moment de son passage dans la vie avec l’arrivée de ces grands et effrayants événements dont la résonnance emplira toute notre vie.

On peut dire que toutes les choses essentielles de ce monde ont été affectées par la guerre, ou plus exactement, par les circonstances de la guerre : L’usure a dévoré quelque chose de plus profond que les parties renouvelables de l’être. Vous savez quel trouble est celui de l’économie générale, celui de la politique des États, celui de la vie même des individus : la gêne, l’hésitation, l’appréhension universelles. *Mais parmi toutes ces choses blessées est l’Esprit. L’Esprit est en vérité cruellement atteint ; il se plaint dans le cœur des hommes de l’esprit et se juge tristement. Il doute profondément de soi-même.*⁴⁸⁶

2.1.2. Projecto de relançamento da revista

Foi, deste modo, num contexto mais favorável à mobilização dos espíritos do que à afirmação da autonomia da literatura que nasceu o projecto de lançamento da segunda *NRF*. As primeiras congeminações relativamente ao futuro da revista devem-se a Schlumberger, o mais impaciente dos pais fundadores. Estimulado pelo fervor nacionalista e fraternal dos seus camaradas de regimento, o antigo co-director da *NRF* reconhece, desde cedo, a premência da reconstrução e regeneração de uma França em escombros e amputada de toda a sua força vital, mas enriquecida pela revelação de um destino colectivo. Assim, aquele que, em 1909, assinara as famosas *Considérations*, que postulavam uma literatura pura e desvinculada de qualquer tendência política ou moral, é o primeiro a sugerir que se proceda a uma transformação drástica da revista, que, na sua perspectiva, deverá testemunhar o caos político e material causado pela guerra e sintonizar-se com o espírito

⁴⁸⁶ Paul Valéry, “La crise de l’Esprit”, pp. 1000-1001.

patriótico. Schlumberger propõe, a partir de 1916, um alargamento do projecto editorial, optando pela via da ruptura. Na sua perspectiva, a revista deverá adoptar “une forme nouvelle”⁴⁸⁷ e “un langage nouveau”⁴⁸⁸:

Y aura-t-il encore place pour une revue qui ne soit pas politique? Il me semble en tout cas que nous ne pourrions nous intéresser et intéresser les autres qu’à une grande revue, sans marottes, sans poèmes en prose, sans prétentions à faire la police dans la république des lettres. Peut-être nous apercevrons-nous qu’il faut donner à notre travail une toute autre forme, mais ce qui est tout à fait certain, c’est que nous travaillerons ensemble.⁴⁸⁹

Para a concretização de tal projecto, Schlumberger conta com o apoio do secretário da primeira *NRF*, peça fundamental do grupo: “Tu es de tous les projets. On se demande: Quelle part voudra-t-il prendre? Dans quelles dispositions reviendra-t-il? Rien ne se décidera d’ailleurs avant ton retour”⁴⁹⁰.

Tendo também experienciado o entusiasmo da mobilização e abraçado a causa da defesa nacional, Rivière anui prontamente:

Je suis on ne peut plus ému, et très fier, d’avoir senti, en même temps que vous autres, du monde des vivants, la nécessité de transformer la revue, de lui donner une forme multiple, plus agile, plus active, de la mieux orienter dans le sens des devoirs énormes qui vont nous tomber sur le dos. Je craignais même, je l’avoue, sur un mot de Copeau, et tant en effet les nouvelles exigences qui vont nous être posées me paraissent formidables, que vous ne reculiez devant cette transformation et que vous n’abandonniez notre œuvre. Mais si vous êtes encore prêts à marcher, je suis avec vous. Depuis que j’ai reçu ta lettre, j’ai élaboré dans ma tête tout un nouveau programme, que je ne peux malheureusement pas te proposer, sur lequel j’aimerais tant cependant à avoir ton avis, votre avis ! Vous verrez, vous me trouverez bien changé, et sur des points peut-être où vous ne vous y attendez pas. (...) Je ne me dissimule pas que, vu la nécessité de préciser beaucoup plus qu’avant nos tendances pour les rendre mieux susceptibles de réalisation, nous nous trouverons peut-être parfois devant certaines différences assez difficiles à régler.⁴⁹¹

⁴⁸⁷ Carta de Schlumberger a Rivière, 8 de Dezembro de 1916, *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger (1909-1925)*, p. 131.

⁴⁸⁸ *ibid.*

⁴⁸⁹ Carta de Schlumberger a Rivière, 5 de Fevereiro de 1917, *ibid.*, p. 138.

⁴⁹⁰ Carta de Schlumberger a Rivière, 8 de Dezembro de 1916, *ibid.*, pp. 130-131.

⁴⁹¹ Carta de Rivière a Schlumberger, 28 de Dezembro de 1916, *ibid.*, p. 132.

A 13 de Fevereiro de 1917, tendo já tomado conhecimento da disponibilidade empreendedora do prisioneiro de Koenigsbrück, Gide escreve-lhe uma carta que pode ser considerada como o episódio detonador da segunda *NRF* e a investidura de Rivière como mentor do novo empreendimento. Nesta missiva de encorajamento, que inaugura um período de intensas reflexões em torno do futuro da *NRF*, o timoneiro de grupo deposita todas as suas esperanças no jovem secretário e na sua geração:

L’avenir de *La NRF*, en tant que revue tout au moins, repose sur vous et si j’en ai pu désespérer certains jours, c’est que je craignais que ce longtemps d’épreuves n’en ait détourné votre esprit pour l’incliner uniquement vers de plus graves problèmes. Mais votre lettre me rassure et me persuade que nos réflexions, aux uns et aux autres ont été dans le même sens : C’est de votre génération, c’est de vous que la revue doit attendre sa force propulsive. Quant à ses “directions” (...) quelles qu’elles soient, il importe qu’elles soient davantage affirmées. Ma conviction est que nous sortirons singulièrement fortifiés et... densifiés, de cette épreuve – puissiez-vous ne jamais cesser de sentir tout ce qui repose sur vous de confiance et d’affection.⁴⁹²

Este pronunciamento do mestre, não podia ter sido recebido com maior regozijo pelo jovem Rivière, para o qual a direcção da *NRF* do pós-guerra se converterá, pouco a pouco, numa espécie de missão espiritual: “Joie et encouragement tout de même que m’a donné la lettre de A[ndré] G[ide] du 13/2 reçue hier. Oui, tout de même je sens que quelque chose repose sur moi, m’attend, que je pourrais servir à quelque chose”⁴⁹³.

O diálogo epistolar em torno da futura *NRF* intensificar-se-á a partir de Junho de 1917, data da transferência do prisioneiro de guerra para Engelberg, onde, em finais de Julho e princípios de Agosto, recebe as visitas sucessivas de Copeau e de Gide, durante as quais se discute longamente o novo lançamento da revista.

A 11 de Agosto de 1917, numa longa carta programática dirigida a Rivière, Schlumberger descreve, minuciosamente, o seu projecto: uma “grande revue bi-mensuelle qui ne serait plus une revue littéraire”⁴⁹⁴ e cuja linha ideológica seria um “nationalisme large et vigilant”⁴⁹⁵. Os argumentos expostos são de duas ordens. Em primeiro lugar, é necessário ter em consideração o impacto que a guerra causou nos espíritos e, em

⁴⁹² Carta de Gide a Rivière, 13 de Fevereiro de 1917, *Correspondance André Gide – Jacques Rivière (1909-1925)*, pp. 471-472.

⁴⁹³ Jacques Rivière, 21 de Março de 1917, *Carnets (1914-1917)*, pp. 409-410.

⁴⁹⁴ Carta de Schlumberger a Rivière, 11 de Agosto de 1911, *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger (1909-1925)*, p. 147.

⁴⁹⁵ *ibid.*, p. 148.

particular, o fosso existente entre os colaboradores da primeira *NRF* e os novos escritores, ainda em formação, já que “la génération qui aurait pu former transition est en grande partie fauchée”⁴⁹⁶ e que “pendant longtemps les jeunes en seront réduits à chercher leur voie”⁴⁹⁷. Por outro lado, seria fundamental que a nova revista assumisse uma posição declaradamente antigermana, definindo-se como “la revue franco-alliée et la revue de la résistance au germanisme”⁴⁹⁸, em fascículos cuja fisionomia seria a seguinte:

Les fascicules que j’entrevois ne dépassent pas 120 pages. Ils ne contiennent ni romans, ni poèmes en prose. Pas de notes : si elles étaient complètes, elles prendraient trop de place et trop de temps, si non, elles donneraient l’impression d’un choix partial et capricieux. Articles nombreux, souvent courts. Pas d’articles d’érudition, mais l’article historique a sa raison d’être s’il sert à faire comprendre la France contemporaine. Des articles sur la guerre et ses origines. Des récits de voyage. Des articles sur la littérature alliée. De nombreux articles sur l’expansion économique, sur l’activité française d’une manière générale. Dans presque chaque numéro, un article sur la lutte contre l’Allemagne.⁴⁹⁹

Em suma, Schlumberger exclui, definitivamente, a hipótese de voltar a enleiar-se “dans les misérables querelles de gens de lettres et dans une mystique esthétique bien ridicule en face des intérêts auxquels nous sacrifions Notre-Dame de Reims”⁵⁰⁰.

Copeau e Rivière ficaram desconcertados com a mudança de rumo proposta pelo amigo. O director do Vieux-Colombier não dissimulou as suas reservas, sublinhando “l’inconvénient qu’il y aurait à sortir de notre compétence et à nous lancer sur un terrain où nous ne sommes pas certains d’exceller”⁵⁰¹. Quanto a Rivière, as suas objecções vão ser numerosas e claramente explanadas, numa longa carta, datada de 2 de Setembro, na qual se detém, com delonga, em cada uma das considerações de Schlumberger. O antigo secretário da *NRF* começa por enumerar rapidamente os pontos que subscreve sem restrições: “impossibilité d’une revue purement littéraire”⁵⁰², “suppression des œuvres d’imagination”⁵⁰³, “réduction du volume”⁵⁰⁴, “renoncement à l’éclectisme passif”⁵⁰⁵. No

⁴⁹⁶ *ibid.*, p. 147.

⁴⁹⁷ *ibid.*

⁴⁹⁸ *ibid.*

⁴⁹⁹ *ibid.*, p. 148.

⁵⁰⁰ Carta de Schlumberger a Rivière, 22 de Agosto de 1917, *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger (1909-1925)*, p. 149.

⁵⁰¹ *ibid.*

⁵⁰² Carta de Rivière a Schlumberger, 2 de Setembro de 1917, *ibid.*, p. 150.

⁵⁰³ *ibid.*

entanto, após esta breve exposição, Rivière conduz uma lúcida sondagem sobre determinadas divergências de princípios. Opondo-se à supressão das notas e ao formato de género documental proposto por Schlumberger, o autor de *Aimée* defende que a revista deverá manter intacto o seu carácter crítico, colocando-o também de sobreaviso perante a sua utopia de uma revista de combate. Para Rivière, a futura *NRF* deverá reger-se pelos valores supremos da verdade e da sinceridade, sem, contudo, se submeter ao interesse imediato da circunstância histórica volátil: “Je voudrais qu’elle [la *NRF*] ne sacrifiât jamais à l’intérêt national immédiat l’intérêt supérieur du pays, qui est avant tout le *savoir*”⁵⁰⁶. No fundo, a esta nova concepção da revista subjaz, simultaneamente, uma dinâmica de continuidade e um esforço de aprofundamento do programa da primeira *NRF*:

Je crois que cette conception a l’avantage à la fois de retrouver la tradition instituée par l’ancienne *NRF*, de s’appuyer sur le même esprit qui a présidé à sa fondation, et de faire la plus large part aux préoccupations nouvelles, d’accepter la considération de tous les objets que la guerre aura mis au premier plan.⁵⁰⁷

Contudo, esta carta parece não ter sido suficientemente elucidativa relativamente às formulações de Rivière, pois Schlumberger, após longas conversas com Gide, envia-lhe nova missiva, insistindo numa linha editorial ainda mais próxima do quotidiano e ainda mais impregnada de nacionalismo:

La forme à laquelle nous [Schlum. et Gide] revenions le plus souvent, c’est une revue bi-mensuelle, de 50 ou 60 pages, allégée de tous les impedimenta, romans, chroniques, épopées. En épigraphe, une formule difficile à trouver qui signifierait : “Pour tout ce qui fait la grandeur de la France, contre tout ce qui est exclusion, guerre civile”. (...) Une formule qui exprime ce qu’il y a réellement de commun entre nous tous, depuis Claudel jusqu’à Martin du Gard ou Hamp ; une “France d’abord” qui marque notre centre de gravité et qui rende impossible une certaine étroitesse des polémiques. (...) Il ne faut pas que notre union soit faite d’un respect tout négatif des opinions d’autrui, comme c’était un peu trop le cas avant la guerre, mais d’une foi commune. Ainsi seulement nous ne serons plus condamnés à l’éternelle danse sur des œufs.⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ *ibid.*

⁵⁰⁵ *ibid.*

⁵⁰⁶ *ibid.*, p. 152.

⁵⁰⁷ *ibid.*

⁵⁰⁸ Carta de Schlumberger a Rivière, 15 de Outubro de 1917, *ibid.*, pp. 156-157.

É óbvio que esta versão politizada da *France d'abord* – demasiado enfeudada às teorias de Maurras – não corresponde ao modelo de revista idealizado por Rivière. No entanto, talvez por falta de persistência ou deficiente clarificação do seu ideário, o diálogo desencontrado prolongar-se-á até finais de 1918.

Rivière só retomará o projecto de ressurreição da revista algumas semanas após a assinatura do armistício e é na correspondência com a sua mulher que ele delinea claramente o seu programa e os princípios nos quais se encontra escorado. Numa carta datada de 28 de Novembro de 1918, o futuro director da *NRF* confia-lhe o seu empenho e a sua ambiciosa inquietação na materialização do projecto. Na sua opinião, é ele o director natural da *NRF*, o único capaz de lhe imprimir um espírito novo, aquele que anima “tous ceux que la guerre aura pétris”⁵⁰⁹:

La seule chose que je vois clairement, c'est combien il serait en effet important, et peut-être pour l'honneur même de la France, que je reprenne dès maintenant la *NRF*. Je dis : je, parce que moi seul, je le dis sans modestie, ai des idées suffisamment claires et suffisamment neuves pour lui imprimer la direction qui en fera quelque chose.

(...) Je me sens traversé par l'axe même de la génération nouvelle. Je me sens en plein dans son courant. Je sens que c'est moi qui dois parler pour elle et que tout le monde attend que je dise justement ce que je vais dire.

Je suis l'esprit capable de la plus haute généralisation à laquelle on puisse parvenir à l'heure actuelle. Et je suis en même temps un des esprits les plus incapables de se laisser impressionner par autre chose que par la vérité, qu'il y ait au monde.⁵¹⁰

O programa anunciado a Isabelle prevê a “extinction radicale de tout romantisme”⁵¹¹ e a “diminution du cloisonnement intellectuel”⁵¹², ou seja, a reacção contra “ce qu'il y a dans l'esprit français de trop fixe, contre sa tendance à s'halluciner avec ses propres idées au lieu des choses qu'elles représentent”⁵¹³. A revista reformulada por Rivière seria de orientação mais intelectual do que literária, contemplando, além da literatura, assuntos de “philosophie politique et sociale”⁵¹⁴, de “philosophie théorique”⁵¹⁵ e

⁵⁰⁹ Carta de Jacques a Isabelle Rivière, 28 de Novembro de 1918, in *Correspondance Henri Ghéon - Jacques Rivière (1910-1925)*, Lyon, Centre d'Etudes Gidiennes, 1988, p. 186.

⁵¹⁰ *ibid.*, pp. 186; 188.

⁵¹¹ *ibid.*, p. 187.

⁵¹² *ibid.*

⁵¹³ *ibid.*

⁵¹⁴ *ibid.*

⁵¹⁵ *ibid.*

debate sobre a religião. O futuro director da *NRF* afasta-se, assim, da esfera restritivamente literária, antecipando, com receio, as reacções dos pais fundadores: “je ne sais pas si Gide, si Copeau même se sentiraient conformes à cette orientation nouvelle de la revue, ou s’ils se résigneraient à n’en occuper que le compartiment qui leur resterait réservé”⁵¹⁶. Estes receios não o impedem, contudo, de se manter firme nas suas convicções e não abalam a sua convicção de que só ele poderá ser o director da *NRF* do pós-guerra:

(...) la revue correspondrait exactement à mon esprit, en reflèterait non pas les seules opinions (...), mais les seules préoccupations. C’est ce que peut-être les autres n’accepteront pas. Et je comprends très bien d’avance ce qui pourra les faire hésiter. Je leur demande presque une sorte d’abdication entre mes mains. Vont-ils vouloir se laisser détrôner comme de vulgaires princes allemands ?⁵¹⁷

Esta impetuosidade transparece também na sua correspondência com Gide, ao qual chega mesmo a confessar momentos de orgulho exaltado, lamentando a ausência dos *americanos* (Copeau e Gallimard) e sugerindo que reunissem, o mais rapidamente possível, um primeiro concílio da *NRF* (com Schlumberger, Ghéon, Drouin et Ruyters) para uma sessão preliminar de esclarecimento:

Jamais je ne me suis senti soulevé par plus d’idées et par plus de projets que depuis l’armistice. Décidément le moment est venu pour nous de reprendre la parole, et sans tarder. La forme et les directions à donner à la *NRF* qui jusqu’ici ne m’apparaissaient qu’à travers une sorte de brouillard, se précisent chaque jour à mes yeux. J’ai même commencé un petit topo-programme (...). Dans mes moments d’exaltation et d’orgueil, j’ai l’impression que nous pourrions en repartant sur les rails que j’entrevois, fournir tout de suite une course magnifique. Je nous vois tout de suite des milliers de lecteurs. Je vois la *NRF* prenant une place de premier rang sur la scène actuelle du monde (...). Je me sens d’aplomb, j’ai tellement réfléchi, si tu savais ; je suis tellement sûr d’avoir raison sur plus d’un point ! C’est affreusement présomptueux tout ce que je dis là ! Mais ça s’appuie sur une conscience très *établie* de ma propre valeur. (...)

L’essentiel est seulement que je brûle de reprendre notre œuvre le plus tôt possible et de retrouver un débouché à ma pensée.⁵¹⁸

⁵¹⁶ *ibid.*, p. 188.

⁵¹⁷ *ibid.*

⁵¹⁸ Carta de Rivière a Gide, 11 de Dezembro de 1918, *Correspondance André Gide – Jacques Rivière (1909-1925)*, pp. 512-513.

No entanto, no tocante à sua posição na revista, o discurso dirigido a Gide é diferente do que, duas semanas antes, tinha endereçado a Isabelle. Perante o mentor da *NRF*, Rivière assume-se como um humilde deuteragonista na *mise en scène* da revista e propõe que esta siga uma linha editorial remanescente da do passado:

Je pense bien que tu ne me soupçonnes pas de vouloir vous filouter ni de chercher à vous arracher une œuvre qui est entièrement la vôtre, et où je n'ai participé jusqu'ici que comme humble manœuvre.

Mais ce qui me rassure c'est que le programme que j'entrevois m'apparaît comme tout à fait sans trait d'union en prolongement de ce qu'à été jusqu'ici, et par votre fait, sous votre inspiration, *La NRF*. Il n'aurait avec celui qu'elle a suivi dans le passé d'autre différence que d'être à la fois plus étendu et plus précis.⁵¹⁹

A resposta de Gide não poderia ter sido mais estimulante. O patrono simbólico da *NRF* empossa plenos poderes ao jovem secretário: “Allons! Ça va flotter tout seul. À toi la barre, cher Jacques”⁵²⁰. Três meses antes, ainda nos Estados-Unidos, Copeau dirigira-lhe as seguintes palavras de incentivo: “Tiens ferme la barre, mon cher Jacques. A nous deux l'an prochain, nous remettons le navire en état”⁵²¹. Rivière foi, pois, angariando, ao longo desta fase de gestação, uma evidente notoriedade no seio do círculo gideano, impondo-se, pouco a pouco, como o indeclinável *homme de barre* da segunda *NRF*.

Assim, em Dezembro de 1918, ficara definitivamente assente que a *NRF* ressurgiria ainda antes do Verão. Restava apenas indigitar o director e definir a linha editorial a adoptar. Tendo já recuperado todo o seu ânimo intelectual e ansioso por ver reanimada a actividade nos escritórios da *rue Madame*, o antigo secretário lançou-se, desde logo, na elaboração de uma espécie de programa detalhado da *NRF*. Relativamente à direcção da revista, embora se sentisse o director ideal, Rivière nunca se autodesignou, perante os seus colegas, como candidato ao cargo, colocando-se premeditadamente numa posição de segundo plano:

Je suis, s'il se peut, cent fois plus impatient encore que toi de la voir reparaître. La question, dès maintenant, de savoir si nous devons la reprendre me paraît réglée. Nous n'aurons même pas à la

⁵¹⁹ *ibid.*, pp. 513-514.

⁵²⁰ Carta de Gide a Rivière, 16 de Dezembro de 1918, *ibid.*, p. 516.

⁵²¹ Carta de Copeau a Rivière, 22 de Setembro de 1918, *ibid.*

repandre. Elle reprend toute seule en ce moment. Elle se reforme dans nos esprits avec une spontanéité et une vigueur que je n'aurais jamais osé espérer il y a seulement deux mois. (...)

Pour ce qui me concerne, je porte dans ma tête, avec une impatience qui par moments touche à la rage, mille projets de plus en plus précis et que je voudrais pouvoir réaliser tout de suite. Le retour de Copeau et de Gaston me semble déplorablement éloigné. (...) je prends des notes pour une sorte de programme de la *NRF*, extrêmement étendu et détaillé, et que je voudrais être en mesure de vous soumettre d'ici un mois. Bien entendu, je n'ai aucune intention de vous l'imposer.⁵²²

Tanto Schlumberger como Gide consideravam que Rivière não possuía suficiente carisma para assumir a direcção da revista, porquanto ambos lhe reconheciam “trop peu d'autorité pour tenir ce rôle et que, n'apportant à la revue ni argent ni influence prépondérante, il semblerait notre homme de paille”⁵²³. Por outro lado, temendo o poder conquistado por Gallimard durante a guerra, Gide não esconde a sua apreensão relativamente à cumplicidade existente entre o secretário e o editor, com o qual mantém uma relação de reserva distanciada, desde que este se recusou a editar as cartas do tenente Pierre-Dominique Dupouey⁵²⁴. Neste contexto, o autor de *Les Caves du Vatican*, que sempre se recusou a assumir oficialmente a direcção da revista, candidata-se ao cargo, em Fevereiro de 1919, cedendo a gestão económica a Gallimard e reivindicando a autonomia da revista relativamente às edições: “Il m'apparaît de plus en plus important, nécessaire – de rester maître de la situation et de ne pas abandonner les rênes, comme j'étais disposé à faire naguère”⁵²⁵. Assim, num jantar com Schlumberger, em casa de Rivière, Gide propõe a seguinte divisão de tarefas: ele próprio seria o director, Rivière, o secretário, Copeau ficaria com o Vieux-Colombier e Gallimard continuaria à frente das Edições. A situação

⁵²² Carta de Rivière a Schlumberger, 27 de Dezembro de 1918, *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger (1909-1925)*, p. 182.

⁵²³ Carta de Schlumberger a Copeau, 20 de Fevereiro de 1919, *ibid.*, Appendice I, p. 309.

⁵²⁴ A 28 de Janeiro de 1918, Gallimard informa, a partir de Nova Iorque, que se opõe à publicação das cartas de Pierre-Dominique Dupouey, prefaciadas por Gide. O editor baseia a sua argumentação na inalienável autonomia da arte e na indiferença a tudo o que seja estranho ao ponto de vista artístico, princípios adoptados pela primeira *NRF*. Gide sente-se incomodado com esta decisão, pois excluir Dupouey significava excluir também Ghéon. Se a relação entre Gide e Gallimard nunca fora das melhores – pois Gide temia o despotismo do editor – esta polémica exacerbou ainda mais as divergências entre ambos. O antagonismo entre estas duas figuras tutelares leva a uma série de ameaças de ambas as partes, de abandonar a revista (Cf. “Apêndice I”, *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger (1909-1925)*, pp. 305-316). Schlumberger, Rivière e Copeau continuarão como mediadores e tentarão acalmar os ânimos. A questão ficará provisoriamente resolvida: o livro será publicado, na *NRF*, apenas em 1922, com prefácio de Gide. A propósito desta polémica ver “Appendice F: A propos des *Lettres* de Pierre Dominique Dupouey”, *Correspondance Gide - Schlumberger*, pp. 1043-1045.

⁵²⁵ Carta de Gide a Schlumberger, 16 de Fevereiro de 1919, *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger (1909-1925)*, p. 307.

parece resolvida e, a 21 de Fevereiro, Schlumberger anuncia efusivamente o feliz desfecho a Maria Van Rysselberghe: “Gide et Rivière qui, séparément, donnaient à la revue une couleur trop particulière, se complètent merveilleusement et nous assureront des collaborateurs dans des milieux très différents”⁵²⁶.

Embora indubitavelmente decepcionado com esta solução, Rivière não se encontrava em posição de se opor à nomeação de Gide. No entanto, o regresso de Gallimard, no mês seguinte, desequilibrou o jogo de forças no interior do grupo, abalando os planos de Gide e Schlumberger. Pouco após a sua chegada dos Estados-Unidos, o gestor encontra-se com o seu oponente e a conversa desenrola-se sob o signo da conciliação, tal como este testemunha a Schlumberger: “j’ai revu Gallimard et rien n’a été dit entre nous que de conciliant, d’encourageant et d’amical”⁵²⁷, acrescentando ainda que “Les points les plus délicats (...) ont été abordés et notre grand désir de conciliation nous a fait inventer les solutions les plus heureuses”⁵²⁸. As impressões de Gallimard não são menos positivas; numa extensa carta a Copeau, o editor relata o aprazível encontro e as soluções consensualmente adoptadas:

J’ai eu avec Gide un grand entretien – je crois bien le premier de ma vie. Je me suis souvenu dans tout ce que je lui ai dit que tu m’avais demandé de ne jamais oublier l’affection que tu avais pour lui. Nous nous sommes parlé très franchement et je ne le regrette pas. Je dois dire que, malgré ce qui m’irrite parfois en lui, quand je l’ai entendu, je me suis trouvé plus près de lui que de n’importe quel autre, sauf toi. J’avais devant moi toutes les raisons et tous les sentiments qui m’avaient amené à vous. J’ai nettement exposé à Gide comment je concevais l’organisation de notre maison, la nécessité de lui donner des bases commerciales plus larges. Nous sommes entièrement d’accord. Il renonce à diriger la Revue. C’est Jacques qui sera directeur en titre.⁵²⁹

Com esta reconciliação, Gide deixou de sentir a necessidade de se entrincheirar. Assim, consciente de que era indispensável que a revista e as edições continuassem a funcionar em perfeita harmonia, o ideólogo do grupo cedeu a direcção da revista a Rivière. A 31 de Março, Schlumberger anuncia a novidade a Copeau:

⁵²⁶ Carta de Schlumberger a Maria Van Rysselberghe, 21 de Fevereiro de 1919, *apud* Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 226.

⁵²⁷ Carta de Gide a Schlumberger, 9 de Abril de 1919, *Correspondance Gide - Schlumberger*, p. 708.

⁵²⁸ *ibid.*

⁵²⁹ Carta de Gallimard a Copeau, 27 de Março de 1919, *ibid.*, nota 1, p. 706.

Il y a eu (enfin!) de longues conversations entre André et Gaston. Bref, tout va bien. Dans ces conditions, il n'y avait pas lieu de s'obstiner à créer pour Gide une citadelle, et il a été plutôt soulagé à l'idée de ne pas assumer lui-même la direction de la revue. C'est donc décidément Jacques qui en sera chargé.⁵³⁰

Se a relação conflituosa entre Gide e Gallimard teve um peso considerável na nomeação do novo director, outro factor decisivo não deixou de beneficiar Rivière: a intervenção de Claudel, cuja relação com Gide se havia degradado desde a publicação de *Les Caves du Vatican*, que incluía uma sátira agreste à Igreja bem como a revelação pública da pederastia do seu autor. Informado das negociações em curso, o poeta escreve a Rivière, informando-o de que não publicaria uma única linha numa *NRF* dirigida pelo grande corruptor:

On me dit qu'André Gide va prendre officiellement la direction de la *NRF*. S'il en est ainsi, vous pouvez compter que je ne donnerai plus une ligne à ce périodique. Le nom de Gide signifie pédérastie et anticatholicisme.⁵³¹

No termo de todas estas peripécias, ficara definitivamente decretado o terceiro triunvirato da história da *NRF*: a direcção da revista é atribuída a Rivière, a do teatro a Copeau e a das edições a Gallimard, que será incumbido ainda dos assuntos administrativos da *NRF*, tornando-se o seu gerente em exercício.

No que diz respeito à linha editorial a adoptar, Rivière e Gide pareciam ter chegado a um acordo de princípio. Este último dizia-se plenamente satisfeito com o “topo-préface”⁵³² que o primeiro lhe tinha lido. Tratava-se de um artigo-programa cuja redacção já vinha sendo anunciada, desde finais de 1918, sem que o seu conteúdo tivesse sido revelado. O editorial, que 11 dias depois iria servir de manifesto à ressurreição da *NRF*, é apresentado – como um facto consumado, depois de ter sido enviado para impressão –, no dia 19 de Maio, em casa de Maria Van Rysselberghe, no concílio geral que reuniu os protagonistas da *NRF*. A leitura do manifesto não podia ter acendido maior celeuma, tal como relata Rivière à sua mulher:

⁵³⁰ Carta de Schlumberger a Copeau, 31 de Março de 1919, *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger (1909-1925)*, p. 310.

⁵³¹ Carta de Claudel a Rivière, 8 de Março de 1919, *Correspondance Paul Claudel – Jacques Rivière (1907-1924)*, Paris, Gallimard, “Cahiers Paul Claudel 12”, 1984, p. 255.

⁵³² Carta de Gide a Schlumberger, 9 de Abril de 1919, *Correspondance Gide - Schlumberger*, p. 708.

(...) hier soir j'ai dîné chez Mme Théo, avec Mme Mayrisch, Gide, Ghéon et après le dîner, Jean Schlumberger. On m'a fait lire mon article de tête, qui a, comme je m'y attendais, déchaîné la tempête. Ghéon et Jean ont violemment protesté. Mais Gide m'a si fortement soutenu que je suis resté vainqueur. Je crois que l'essentiel est fait pour affirmer ma position et que le plus gros de l'orage est passé. Mais ça a été un "coup de chien".⁵³³

No final da reunião, o grupo dos fundadores da segunda *NRF* encontrava-se nitidamente dividido em duas facções: de um lado, estavam os nacionalistas que pretendiam colocar a revista ao serviço da pátria (Schlumberger, Ghéon e Drouin); de outro, agrupavam-se os partidários de uma desmobilização dos espíritos, que proclamavam que a guerra acabara e que chegara a hora do livre arbítrio (Rivière, Copeau, Gallimard e Gide).

Assim, foi no tumultuoso epicentro de uma confrontação político-ideológica que Jacques Rivière assumiu o comando da *NRF*, erguendo-se como arauto de uma concepção artística iluminada pelos postulados da liberdade e da independência, numa altura de crescente e dinamizadora mobilização das inteligências.

2.2. "Rivière à la barre": consubstanciação de um ideário

Se a *NRF* atinge o seu apogeu em momento posterior à morte de Rivière, a verdade é que a actividade dos anos 30 mergulha as suas raízes no trabalho prévio daquele que, em Junho de 1919, se propôs romper o longo silêncio imposto pela guerra. É a partir desta data que a *NRF* se inscreverá, de forma profunda e duradoura, no campo literário nacional e internacional.

2.2.1. Quebrando o silêncio: o ressurgimento da *NRF*

Em 1958, ao retomar as suas *Considérations* de 1909, para as republicar no primeiro volume das suas *Oeuvres*, Jean Schlumberger, o único sobrevivente do círculo

⁵³³ Carta de Jacques a Isabelle Rivière, 20 de Maio de 1919, in *Correspondance Henri Ghéon - Jacques Rivière (1910-1925)*, p. 190.

gideano, resumia, nos seguintes termos, o espírito que tinha sido, durante largos anos, o da *NRF*:

Elles prenaient position sur deux fronts: d'une part, contre la littérature dite de boulevard ou de journal, sans racines ni prolongements; de l'autre contre une littérature traditionaliste qui s'enfermait dans des formules épuisées. J'ajoute qu'en 1909 l'éthique professionnelle dont nous nous réclamions, cette préoccupation artisanale du travail bien fait, n'avait rien d'un lieu commun; elle allait résolument contre la mode du jour, et certains mots qu'à présent nous ne pouvons plus souffrir tant le jargon de la critique les a ressassés ("sincérité", "discipline", "fécondité de la contrainte", "authenticité", etc.) avaient encore une sorte de robuste fraîcheur.⁵³⁴

Ora, nesta reflexão retrospectiva, o antigo co-director da *NRF* notava ainda que a revista do imediato pós-guerra se mantivera fiel às suas considerações preliminares:

Quand, après la coupure de la première guerre mondiale, la *NRF* recommença de paraître, Jacques Rivière, à son tour chargé de donner le *la* inaugural, souhaitait qu'elle restât "un terrain propice à la création", un terrain "qu'une critique intelligente maintiendrait constamment ameubli". Malgré quelques embardées où j'ai refusé de la suivre (surréalisme, communisme, passion du saugrenu), j'ose dire qu'elle n'a pas trahi la tâche qu'elle s'était assignée.⁵³⁵

Com efeito, a 1 de Junho de 1919⁵³⁶, é a mesma *revista mensal de literatura e de crítica* que vem a lume, com o nº 69 e a indicação "6^o année", forma de ocultar um hiato de cinco anos (o último número publicado foi o nº 68, a 1 de Agosto de 1914). Além da numeração contínua, a revista mantém uma fisionomia exterior idêntica à dos fascículos anteriores à guerra, com apenas algumas alterações – muito subtis – na capa: o título está todo impresso em vermelho, enquanto que, na primeira série, essa cor estava reservada para as palavras "Revue Française"⁵³⁷; a menção "Nouvelle Série"⁵³⁸, testemunho discreto de um longo período de ausência, vem assinalar a mudança de uma página da história; o preço, naturalmente, actualizou-se, sendo de 2,50 francos cada fascículo e 25 francos a

⁵³⁴ Jean Schlumberger, "La Nouvelle Revue Française (1909)", in *Œuvres*, Tomo I, Paris, Gallimard, 1958, p. 140.

⁵³⁵ *ibid.*

⁵³⁶ A *NRF* continuará a ser publicada mensalmente, no primeiro dia de cada mês, num fascículo de 150 a 176 páginas, nos anos 1919-1920, estabilizando-se em 128 páginas a partir de Janeiro de 1921.

⁵³⁷ Note-se que o célebre monograma *nrf* só aparecerá no centro inferior da capa da revista (a vermelho), a partir de Janeiro de 1929, e nas capas dos números especiais.

⁵³⁸ Esta menção desaparece em Abril de 1925, após a morte de Rivière.

assinatura anual⁵³⁹; a revista passa a ser impressa pela Imprimerie Louis Bellenand de Fontenay-aux-Roses⁵⁴⁰ e editada pela Librairie Gallimard; no final do fascículo, encontra-se um caderno publicitário de vinte páginas (impressas em papel cor de laranja), uma estratégia de *marketing* destinada a equilibrar o orçamento da empresa. No fundo, a *NRF* do pós-guerra mantém a aparência cuidada e a sobriedade tipográfica que sempre a caracterizaram, deixando transparecer o zelo profissional e a preocupação de harmonia. Com efeito, apesar das dificuldades materiais e logísticas atinentes à conjuntura económica e social⁵⁴¹ de então, tudo levava a crer que o periódico se encontrava numa situação bastante saudável.

Contudo, a mudança principal verificável nesta nova série da revista reside nos nomes do director e do gerente, que são, respectivamente, Jacques Rivière e Gaston Gallimard. Mantém-se, portanto, uma estreita cooperação entre a revista e as Edições. Em Julho de 1920, acrescenta-se a esta dupla um secretário excepcional, Jean Paulhan, que depressa se tornará indispensável, assumindo, um ano depois, as mesmas funções no seio da Librairie Gallimard. Pela primeira vez, na sua história, a *NRF* elegeu um director nominal com plenos poderes, ou seja, sem nenhum comité dirigente para vigiar as suas decisões. No entanto, embora não exerça nenhum cargo oficial, a hegemonia de Gide mantém-se e, por mais que ele o tente desmentir, a *NRF* permanecerá, no imaginário comum, como sendo a *revista de Gide*⁵⁴². Assim, são as relações entre estas quatro personalidades notáveis – Rivière, Gallimard, Gide e Paulhan – que determinarão as direcções da *NRF*, direcções que Rivière pretende que permaneçam no campo crítico e literário, tal como indica o seu subtítulo, mantendo assim a sua vocação original de revista

⁵³⁹ Tal como antes da Guerra, a revista propõe assinaturas de luxo a 60 francos. Numa nota dirigida aos seus assinantes, a redacção informa que as assinaturas subscritas em 1914 continuam válidas, pelo que os seus signatários receberão todos os fascículos a que têm direito. Cf. Nota (não assinada), “A nos abonnés”, folheto (cor de laranja) inserido no número de Outubro de 1919.

⁵⁴⁰ O contrato com esta tipografia mantém-se até Dezembro de 1919 (nº 75); os nºs 76 e 77 são impressos pela Imprimerie Sainte-Catherine de Bruges; do nº 78 ao nº 80 aparece o nome da Imprimerie Coulouma d’Argenteuil e, a partir de Junho de 1920 (nº 81), a *NRF* passa a ser reproduzida pela Imprimerie Paillart d’Abbeville.

⁵⁴¹ A propósito das vicissitudes materiais da revista, como, por exemplo, greves dos tipógrafos, falta de papel, entre outros, vd. Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, pp. 288-289.

⁵⁴² Numa carta a Gide, datada de 3 de Novembro de 1919, Maurice Denis afirma que “*La Nouvelle Revue Française* – c’est toujours pour le grand public et pour nous, vos amis – la Revue de Gide”, ao que este responde: “Je ne puis, ni ne veux prétendre contrôler tout ce qui se dit dans la *NRF*” (Cartas de 3 e 7 de Novembro entre Gide e Maurice Denis, in *Correspondance André Gide – Jacques Rivière (1909-1925)*, pp. 575 ; 577).

de literatura e de crítica. Neste sentido, em Agosto de 1919, a revista promete oferecer aos seus leitores, em cada um dos seus fascículos,

(...) un article de critique générale ou de discussion – des poèmes – un roman ou un drame inédits – une nouvelle ou un essai – de nombreuses notes critiques sur la littérature, les poèmes, les roman, le théâtre – une revue des revues françaises et étrangères – un mémento bibliographique et alternativement, DES LETTRES OUVERTES ET LE JOURNAL SANS DATES D'ANDRÉ GIDE.⁵⁴³

Exceptuando o carácter intermitente de algumas crónicas, este esquema será metodicamente respeitado. Assim, tal como acontecia nos fascículos anteriores à guerra, cada número é composto por dois blocos essenciais: o corpo principal e as notas⁵⁴⁴. No corpo principal, são publicados: um artigo de crítica geral ou de discussão, poemas, um excerto de um romance ou drama inéditos, uma novela ou um ensaio.

Entre a secção dos textos principais e a das notas, insere-se um espaço consagrado às crónicas, assiduamente preenchido pelas “Réflexions sur la littérature” de Thibaudet, de uma regularidade exemplar⁵⁴⁵, em comparação com a efemeridade das restantes crónicas: a “Chronique dramatique” de Maurice Boissard (pseudónimo de Léautaud), só durou 18 meses (nº 97, Outubro de 1921 – nº 115, Abril de 1923); segue-se a “Chronique des spectacles” de Drieu La Rochelle, que foi ainda mais breve (nº 122, Novembro de 1923 – nº 126, Março de 1924) e, finalmente, a “Chronique dramatique” será retomada por François Mauriac, mas por apenas três números (nº 136, Janeiro de 1925; nº 137, Fevereiro de 1925 e nº 141, Junho de 1925). Gide também ocupa lugar de honra, nesta secção intercalar, aparecendo antes das reflexões de Thibaudet. É aí que o mentor ideológico do grupo publica “Lettres ouvertes à Rivière et à Cocteau” (nº 69, Junho de 1919), “Journal sans dates” (nº 70, Julho de 1919; nº 71, Agosto de 1919), “Billets à Angèle” (nº 90 – nº 93, Março a Junho de 1921) e “Feuillets” (nº 102, Março de 1922).

⁵⁴³ Folheto publicitário inserido no nº 71, Agosto de 1919. As últimas palavras encontram-se em maiúsculas. Note-se que é, precisamente, neste número que aparece o último *Journal sans dates* de Gide. A partir de Novembro, a revista limitar-se-á a anunciar uma colaboração regular do escritor.

⁵⁴⁴ Esta composição só não é seguida nos números especiais de homenagem aos grandes escritores desaparecidos: Marcel Proust (nº 112, Janeiro de 1923), Joseph Conrad (nº 135, Dezembro de 1924), Jacques Rivière (nº 139, Abril de 1925).

⁵⁴⁵ Entre Junho de 1919 e Junho de 1925, ou seja, em 73 números, a crónica de Thibaudet não surge apenas em 3 números.

A última parte, impressa em caracteres mais pequenos e numa formatação mais compacta, é composta por uma sucessão de numerosas notas críticas, sobre literatura e arte em geral, que se avolumará de ano para ano até chegar a constituir um terço do fascículo. É consabida a importância concedida a esta secção desde os inícios da revista: as notas eram passadas pelo crivo de uma leitura comum, de forma a manterem-se fiéis ao espírito do grupo e poderem ser assinadas por modestas iniciais. Assim, à imagem dos números anteriores à guerra, é a secção *Notes* que abriga o aparelho crítico da revista e que reposiciona a *NRF* no campo literário, continuando a merecer uma atenção particular por parte do novo director, que faz questão de perseverar no esforço de avaliação crítica das obras dos seus contemporâneos, empreendido pela primeira *NRF*⁵⁴⁶. No entanto, as notas passarão a ser assinadas pelos nomes completos dos seus redactores, que assim usufruem de uma maior independência, o que não invalida uma constante busca de equilíbrio judicativo e de homogeneidade de tom crítico.

A partir de Setembro de 1921, a vertente crítica da revista pulveriza-se em rubricas especializadas, adoptando, assim, um formato idêntico ao dos fascículos anteriores a 1914. A secção é, pois, dividida em subtítulos que tornam manifesta uma seriação mais metódica das notas: “Critique et histoire littéraire”⁵⁴⁷, “La poésie”, “Le roman”, “Le théâtre”, “La musique”, “Les arts”⁵⁴⁸, “Lettres étrangères”⁵⁴⁹, “Divers”.

No final do fascículo, reaparece, a partir de Abril de 1920, a reputada rubrica “Les revues” que, tal como na antiga série, pretende facultar uma sinopse crítica, constituída por numerosas citações, do que de mais interessante vem a lume nas revistas concorrentes. Na segunda série da *NRF*, este espaço será enriquecido com novas rubricas, como o “Memento bibliographique”, que propõe, a partir de Julho de 1919, a lista das principais e mais recentes publicações francesas e estrangeiras⁵⁵⁰; a crónica “Le courrier des muses” de Georges Gabory, publicada de Janeiro a Setembro de 1922; a secção “Correspondance”, a partir de Junho de 1922, na qual se procede a uma selecção de algumas cartas dos leitores,

⁵⁴⁶ Relativamente à obra crítica de Rivière, nota-se, nos seus estudos, uma nítida influência do pensamento de Freud, compaginado com lições de Proust e com o aprofundamento do conceito de romance de aventura. Com efeito, a revista abre as suas páginas à psicanálise, a partir de Abril de 1921, com “Psychanalyse et critique” de Thibaudet, seguido de “Aperçu de la psychanalyse” de Jules Romains, em Janeiro de 1922.

⁵⁴⁷ A partir do nº 99, Dezembro de 1921, esta rubrica passará a denominar-se “Littérature générale”, designação mais próxima da sua homóloga, anterior à guerra, que era “La littérature”.

⁵⁴⁸ Engloba as duas rubricas da Primeira *NRF* intituladas “La peinture” e “Les expositions”.

⁵⁴⁹ Reúne as famosas “Lettres anglaises”, “Lettres allemandes” e “Lettres italiennes”.

⁵⁵⁰ Por vezes, o “Mémento bibliographique” é inteiramente consagrado a publicações de língua estrangeira, nomeadamente às literaturas inglesa e alemã. Assim, a partir do nº 97 (Outubro de 1921), temos os “Mémentos anglais et allemand”.

publicadas conjuntamente com a devida resposta. Embora não apareça inscrita nos sumários, surge, a partir de Maio de 1922, uma nova crónica mensal de duas páginas, redigida por Léon Vigneault e intitulada “La vie financière” que constitui um autêntico boletim panorâmico de análise da conjuntura económica e financeira.

Tal como na primeira *NRF*, os sumários deste período do pós-guerra reflectem, para além da insuspeita qualidade das múltiplas colaborações, uma constante busca de equilíbrio entre modernidade e tradição. Da *NRF* de Gide, a revista de Rivière herdara ainda a nítida hegemonia reconhecida ao objecto literário. Com efeito, a quase totalidade dos textos publicados no corpo principal da revista é de carácter crítico ou ficcional e o mesmo acontece com as obras recenseadas e discutidas na secção crítica. No entanto, no número de Junho de 1919, é publicado um artigo-manifesto, que muita celeuma causou nos bastidores da *NRF* e que dissentia consideravelmente do espírito anterior à guerra.

2.2.2. As direcções de Rivière: o artigo-manifesto

No primeiro número da *NRF* do pós-guerra aparece integrado um longo artigo-manifesto, no qual o novo director disqueteia sobre a missão da sua revista, tomando posição sobre as questões candentes do momento, com especial relevo para a gratuidade e sinceridade em arte. Rivière revela uma ideia muito precisa das orientações que deseja imprimir à sua revista e este ensaio inaugural, intitulado “La Nouvelle Revue Française”⁵⁵¹ e redigido num estilo ponderadamente incisivo, não deixa espaço para qualquer leitura dúbia.

O crítico expende a sua argumentação em três tempos. Num primeiro momento, apela a uma desimplicação ideológica da inteligência e dos espíritos, procedendo à consignação do credo da revista que, em perfeita solução de continuidade com a linha editorial anterior à guerra, promete ser o órgão especulativo de que a França necessita. Numa segunda etapa, Rivière anuncia o ideário estético da *NRF*, cuja pedra angular consiste num retorno ao classicismo. Finalmente, o autor remata o manifesto, definindo a posição cívica da revista, preconizando uma abertura às questões políticas e extraliterárias, nos limites definidos pela desmobilização das consciências criadoras e numa tradição de tolerância integradora do pensamento de outrem.

⁵⁵¹ Jacques Rivière, “La Nouvelle Revue Française”, *NRF*, nº 69, Junho de 1919, pp. 1-12.

Assim, o texto de abertura da *NRF* começa por convocar o silêncio prolongado “auquel la guerre, en dispersant dès le premier jour ses collaborateurs, l’a forcée”⁵⁵². Um silêncio involuntário, mas retrospectivamente salutar, pois terá permitido “un examen de conscience approfondi et une compréhension plus nette des fins qu’elle avait jusque-là poursuivies peut-être un peu à tâtons”⁵⁵³.

Segue-se uma segunda reminiscência histórica, que remonta à fundação da *NRF*, em 1909 (o primeiro número, de 1908, é omitido). Rivière apresenta o catálogo exaustivo dos fundadores da revista, referindo-se a sete escritores, mas citando apenas seis: Gide, Arnauld, Copeau, Ghéon, Ruyters e Schlumberger. Será simples distração – hipótese pouco plausível, num texto planificado ao pormenor e tão longamente reflectido –, ou antes um lapso revelador? Talvez Rivière, inconscientemente, se considere um dos pais fundadores da *NRF*... Após esta breve incursão, o novo director relembra o espírito que presidiu à criação da *NRF*:

La Nouvelle Revue Française, dans leur esprit, devait être surtout un terrain propice à la création, qu’une critique intelligente maintiendrait constamment ameubli. Plutôt qu’à poser des axiomes et qu’à prescrire des règles, ils songeaient à écarter les broussailles de toute sorte, j’entends les préoccupations d’ordre utilitaire, théorique ou moral, qui pouvaient gêner ou déformer la végétation spontanée du génie ou du talent. Si l’on préfère, ils rêvaient d’établir, dans le royaume de la littérature et des arts, un climat rigoureusement pur, qui permît l’éclosion d’œuvres parfaitement ingénues.⁵⁵⁴

É, precisamente, nesta linhagem que o novo director faz entroncar a revista rediviva, atestando a sua fidelidade aos princípios fundadores da primeira *NRF*: “c’est le même programme que se propose aujourd’hui le groupe considérablement grossi, mais pareillement inspiré, des collaborateurs de la *Nouvelle Revue Française*”⁵⁵⁵.

Reduzindo a hecatombe de 1914-1918 a um fortuito intervalo histórico – “La guerre est venue, la guerre a passé”⁵⁵⁶ –, Rivière sublinha que “la guerre a pu changer bien des choses, mais pas celle-ci, que la littérature est la littérature, que l’art est l’art”. Assim, apesar dos efeitos morais e psicológicos que a guerra possa ter exercido no espírito dos

⁵⁵² *ibid.*, p. 1.

⁵⁵³ *ibid.*

⁵⁵⁴ *ibid.*, pp. 1-2.

⁵⁵⁵ *ibid.*, p. 2.

⁵⁵⁶ *ibid.*

homens, apesar das transformações que ela possa ter imposto à mente humana, a verdade é que substantivamente ela nada alterou no plano artístico ou literário, pois a essência da arte mantém-se intacta:

Aujourd'hui comme hier, et malgré des millions de morts, il reste vrai qu'une œuvre est belle pour des raisons absolument intrinsèques, qu'on ne peut démêler que par une étude directe, que par une sorte de corps à corps avec elle. Aujourd'hui comme hier, et malgré des monceaux de ruines, il reste vrai que la création artistique est un acte original, que créer c'est peut-être avant tout ne rien sentir, ne rien vouloir d'autre que ce qu'on fait. Aujourd'hui, par conséquent, comme hier, et malgré les scrupules qu'on serait tenté d'éprouver, il reste nécessaire de purifier et de maintenir exempte de toute influence étrangère, l'atmosphère esthétique.⁵⁵⁷

Com estas últimas palavras, Rivière consigna expressamente a primazia absoluta da arte e da literatura, delimitando, assim, o campo de acção da sua revista que, à semelhança da anterior, deverá seguir uma *directão* exclusivamente estético-literária, reatando com os princípios enunciados por Schlumberger em 1909:

(...) malgré cette refonte morale et psychologique qu'elle [la guerre] nous a fait à tous subir, nous revenons, plus délibérément si c'est possible qu'autrefois, à notre premier dessein : Nous voulons refaire une revue désintéressée, une revue où l'on continuera de juger et de créer en toute liberté d'esprit, non pas "comme si rien ne s'était passé", mais en continuant de n'obéir, dans chaque ordre, qu'à des principes spécifiques.⁵⁵⁸

Contudo, para observar esta orientação, é necessário distanciar-se do conflito, cujas repercussões, no campo literário, se revelaram particularmente nocivas, nomeadamente no que diz respeito à polarização das atenções e à contaminação dos espíritos. Rivière insurge-se, sobretudo, contra a censura que a guerra exerceu sobre as opiniões, ou seja, contra a sua obcecante interiorização, que veio inquinar e comprometer sem remissão o ímpeto criador:

(...) il ne faut pas en effet oublier les méfaits immenses de la guerre. Un des plus graves est peut-être d'avoir préoccupé les esprits ; elle s'est mise à leur dicter toutes leurs pensées ; ils n'ont plus rien trouvé tout seuls ; ils ont cessé de pouvoir même regarder un objet devant eux ; non pas ce qu'il était, mais ce qu'il devait être : voilà seulement ce qu'ils ont vu. (...) toutes leurs idées ont été

⁵⁵⁷ *ibid.*, p. 3.

⁵⁵⁸ *ibid.*, p. 2.

tournées dans un seul sens : celui où il fallait s'avancer pour vaincre. L'instinct de création lui-même (...) a reçu je ne sais quelle obscure déviation ; toutes ses inventions pendant cinq ans ont été viciées dans leur germe. Qui pourrait citer une seule œuvre vraiment ingénue, une seule tige qui soit montée bien droit ?⁵⁵⁹

Neste sentido, o crítico propõe atalhar esta “contrainte que la guerre exerce encore sur les intelligences”⁵⁶⁰, apelando a uma “certaine gratuité”⁵⁶¹. Ora, ninguém melhor do que o grupo da *NRF* para levar a cabo esta missão e o jovem director convoca duas razões nucleares. Em primeiro lugar, Rivière sublinha a vocação exclusivamente artística do grupo e proclama, em nome de todos, que “nous ne sommes pas gens d'action”⁵⁶². Tomando claramente posição num dos debates cruciais da época, centrado em torno do papel do escritor na sociedade, Rivière reequaciona a essência da vocação intelectual, enfatizando a preponderância da reflexão em detrimento da acção. Na sua óptica, ser escritor significa orientar-se pelo lema tríplice da reflexão, sensibilidade e crítica. Assim, um dos objectivos nodais da *NRF* será o de restituir ao pensamento e à criação artística a sua verdade espontânea. No editorial de Rivière pressente-se, pois, uma isotopia aglutinante que reenvia para a pureza e a autenticidade, entrelaçadas com um apelo à sinceridade, igualmente um dos seus mitos pessoais inabdicáveis:

Si nous sommes doués pour quelque chose, c'est bien plutôt pour penser, pour sentir avec justesse, pour créer avec sincérité. (...) Nous n'avons jamais été de ceux qui arrangeaient les événements par l'esprit. Loin de nous la tentation de nous en vanter. Mais nous pensons qu'une telle disposition peut devenir précieuse aujourd'hui qu'il s'agit non plus de vaincre, mais de rendre à la pensée sa spontanéité et sa pertinence et de reconstruire la vérité. On voit en tout cas comment elle nous dévoue fatalement à lutter contre ce qui subsiste de l'exigence de la guerre sur les esprits.⁵⁶³

Estes axiomas estão estreitamente conexiados com uma determinada inspiração nacionalista, também ela indelével da noção de sinceridade e que constitui a segunda razão que leva Rivière a optar por uma certa gratuidade. Com efeito, o director da *NRF* não hesita em subscrever o “plus étroit patriotisme”⁵⁶⁴, alegando que a França é a própria a

⁵⁵⁹ *ibid.*, pp. 3-4.

⁵⁶⁰ *ibid.*, p. 4.

⁵⁶¹ *ibid.*, p. 3.

⁵⁶² *ibid.*, p. 4.

⁵⁶³ *ibid.*, pp. 4-5.

⁵⁶⁴ *ibid.*, p. 5.

exigir a busca da verdade, através de “la détente de l’obligation civique dans l’ordre de la pensée”⁵⁶⁵, sendo os franceses “le peuple le plus vrai qu’il y ait sur la terre”⁵⁶⁶ e mantendo-se “insurpassables pour la vérité du sentiment et pour la promptitude de l’expression”⁵⁶⁷. O crítico salienta ainda que “notre littérature est la plus pure, la plus décantée de toute hypocrisie qu’aucune nation puisse produire”⁵⁶⁸. Por outras palavras, a França deve o seu prestígio à sua “faculté de penser et de créer avec désintéressement”⁵⁶⁹ e à sua “paradoxe sincérité”⁵⁷⁰. É, pois, em defesa do potencial irradiador do prestígio da França que Rivière se propõe restaurar o valor do pensamento francês genuíno, apelando à emancipação dos espíritos.

A *NRF* assume, assim, uma vocação analítica que a afasta de qualquer revista de combate ou de opinião e a isenta da sujeição a qualquer tipo de dogmas ou de partidos. Doravante, o espírito *NRF* continuará a ser o de um pensamento despreocupado, despreconceituoso e criticamente atento a todos os sinais provindos da mais pura realidade:

La Nouvelle Revue Française veut devenir l’organe spéculatif, au sens le plus large du mot, dont la France a plus que jamais besoin. Elle se propose avant tout, d’attendre et d’accueillir les produits naturels de notre inspiration. On trouvera dans ses pages, le minimum de volonté et d’intention, le maximum de réalité et d’évidence.⁵⁷¹

Na segunda parte do manifesto, Rivière discute o ideário estético da revista em perfeita sintonia com o programa literário da primeira *NRF*. O crítico assevera que, tal como no passado, a *NRF* não pretende renunciar a todas as tendências, pois, se ela se insurge contra todo o tipo de instrumentalização ideológica é, precisamente, para poder exprimir-se livremente, ou seja, “pour pouvoir manifester des convictions, des aspirations précises”⁵⁷², não se limitando a “recevoir la copie, comme une citerne reçoit la pluie”⁵⁷³:

⁵⁶⁵ *ibid.*

⁵⁶⁶ *ibid.*

⁵⁶⁷ *ibid.*

⁵⁶⁸ *ibid.*

⁵⁶⁹ *ibid.*

⁵⁷⁰ *ibid.*

⁵⁷¹ *ibid.*, p. 6. São palavras idênticas a estas as que ilustram o folheto publicitário inserido no primeiro número da nova série da revista: “*La Nouvelle Revue Française* est persuadée que ce dont la France a besoin, c’est d’un organe proprement spéculatif. Il faut à tout prix, le plus tôt possible, qu’un endroit se retrouve où l’on puisse penser et créer librement. *La NRF* veut mériter une nouvelle fois son titre. Elle veut être l’organe de la renaissance intellectuelle française” (*NRF*, n° 69, Junho de 1919, folheto publicitário).

⁵⁷² *ibid.*, p. 7.

⁵⁷³ *ibid.*

Déjà dans le passé, ce qu'on aimait dans la *Nouvelle Revue Française*, c'est qu'à côté d'une parfaite ouverture d'esprit elle savait montrer du goût et des préférences. On lui devinait des opinions. Elle avait des idées derrière la tête. En même temps qu'elle savait se rendre sensible comme un microphone aux moindres bruissements de la Beauté, tout de même elle la cherchait dans la direction d'où elle devait venir.⁵⁷⁴

Assim, tal como no passado, e de forma acrescidamente vigorosa, a *NRF* propõe-se retomar uma intensa actividade crítica, defendendo a primazia da inteligência na arte como corolário apreciativo e como garantia absoluta de rigor e sinceridade: “Aujourd’hui, plus que jamais, nous avons l’intention de faire œuvre critique, c’est-à-dire de discerner, de choisir, de recommander”⁵⁷⁵.

No que diz respeito à arte e à literatura, as ideias de Rivière revelam uma meridiana clareza: “Nous pensons apercevoir une direction où l’instinct créateur de notre race, aussi neuf et aussi hardi que jamais, est en train de s’engager”⁵⁷⁶. No entanto, o novo director confessa que a complexidade dos rumos da *direcção* por ele delineada recomenda alguma prudência, razão pela qual deverão ser explicitadas progressivamente, ou seja, “par touches successives”⁵⁷⁷.

Feita esta ressalva, Rivière anuncia o ponto de convergência do seu projecto estético que dita a morte do Romantismo e do Simbolismo⁵⁷⁸ e proclama a emergência de uma “renaissance classique, non pas textuelle et de pure imitation, (...) mais profonde et intérieure”⁵⁷⁹. O classicismo codificado por Rivière apresenta-se, assim, como um processo de superação estético-periodológica do Romantismo e do Simbolismo, por via da

⁵⁷⁴ *ibid.*

⁵⁷⁵ *ibid.*

⁵⁷⁶ *ibid.*

⁵⁷⁷ *ibid.*

⁵⁷⁸ “Nous ferons apparaître le Symbolisme et tous ses dérivés comme de simples moyens, désormais impuissants, de multiplier *in extremis* les chances de vie du Romantisme et de lui procurer encore quelque temps une sorte de respiration artificielle” (*ibid.* p. 8). Neste sentido, Rivière propõe-se “déceler ce qu’il y a de périmé dans la culture des moyens d’expression pour eux-mêmes, indépendamment de leur valeur signifiante, dans les recherches purement musicales en poésie, dans la présentation lyrique des faits, dans la fixation directe des états de la sensibilité, dans la manière, si l’on peut dire, globale d’exprimer la réalité psychologique” (*ibid.*).

⁵⁷⁹ *ibid.* A *NRF* opõe-se, assim, como uma terceira via, às duas tendências prevaletentes do seu tempo: por um lado, as correntes procedentes do romantismo e, por outro, o neoclassicismo praticado, antes da guerra, pelos discípulos de Moréas e pelo grupo de escritores da *Revue Critique*, simpatizantes da *Action Française*.

nobilitação da inteligência e de um profundo trabalho de análise que ordenará “l’énorme amas d’impressions et d’émotions accumulé par l’âge précédent”⁵⁸⁰:

Nous accueillerons la revendication de l’intelligence qui cherche visiblement aujourd’hui à reprendre ses droits en art ; non pas pour supplanter entièrement la sensibilité, mais pour la pénétrer, pour l’analyser et pour régner sur elle.⁵⁸¹

Esta constante atestação da precedência da análise em literatura, acompanhada por uma contestação anti-romântica, contestatária do Simbolismo e do formalismo lírico em geral, participa tanto da linhagem de Proust, como da de Gide, como, em breve, da de Freud.

Rivière lança os fundamentos de um discurso crítico e de uma prática literária que se situam entre tradição e modernidade, tal como demonstra o sumário do número de Junho de 1919, no qual *La messe là-bas* de Claudel antecede *Palme* de Paul Valéry, numa tentativa de consolidar os laços de parentesco com o período anterior à guerra. Assim, o novo director da *NRF* propõe a concepção de um classicismo modernista, cuja manifestação exemplar é, na sua perspectiva, o projecto romanescos de Proust, no qual Rivière rastreia todos os ingredientes que lhe permitem progredir na inteligibilidade do psiquismo humano. O autor de *A la recherche du temps perdu* ocupará um lugar de inequívoco destaque nos sumários da *NRF* do pós-guerra – tanto como colaborador, como na qualidade de objecto de estudo⁵⁸² – e a atribuição do Prix Goncourt, em 1919, ao seu romance *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, revelou-se, a vários títulos, um evento especialmente significativo para a *NRF*. No campo editorial, esta consagração prefigura o sucesso das Edições Gallimard; por outro lado, pode ser considerada como um sinal do abrandamento da militância ideológica verificável no campo literário francês, já que, nos anos anteriores, o prémio havia sido repetidamente entregue a romances de guerra. Não admira, portanto, que este evento tenha exasperado os partidários de uma arte comprometida a quem repugnava a atribuição do prémio a um texto não conforme às urgências ideológicas do momento. Esta polémica proporciona a Rivière o ensejo de

⁵⁸⁰ *ibid.*

⁵⁸¹ *ibid.*

⁵⁸² O fascínio de Rivière por Proust é anterior a 1914, mas, após a guerra, Rivière e Gallimard tornam-se amigos íntimos de Proust, cujos livros são editados pela *NRF*. O novo director da *NRF* será, através de inúmeros estudos e conferências, o grande promotor da obra do autor de *A la recherche du temps perdu*, a quem dedicará o seu romance *Aimée* (1922).

aprofundar a dialéctica entre inteligência e sensibilidade que ele detecta na obra de Proust e na qual se encontra escorado o seu classicismo modernista. Assim, num texto intitulado “Marcel Proust et la tradition classique”⁵⁸³, o director da *NRF* dirige-se a todos aqueles que apodaram Proust de *escritor revolucionário*, sublinhando que “en littérature il peut y avoir des révolutions en arrière, des révolutions qui consistent à faire moins gros, moins grand, moins libre, moins sublime, moins pathétique, moins sommaire, moins génial qu’on a fait jusque-là”⁵⁸⁴. Ora, Proust pôs em marcha uma autêntica revolução literária, contravertendo um longo período de degradação de toda a literatura de linhagem psicológica, desde Stendhal, passando por Flaubert e pelo vazio psicológico de Barrès, até chegar ao dessoramento anímico do Simbolismo-Decadentismo. Esta revolução significava um retorno ao classicismo. O autor de *A la recherche* foi colher à insuspeita tradição clássica a matéria-prima ficcional para conduzir o subgénero do romance psicológico à sua forma decantada. Foi com Racine que Proust aprendeu a “aller chercher autrui en lui-même”⁵⁸⁵, a colocar “son intelligence aux trousses de sa sensibilité”⁵⁸⁶ e que “c’est par la compréhension, c’est par l’analyse, c’est par la connaissance, qu’il fait naître peu à peu des êtres différents”⁵⁸⁷ :

Proust, en plus grand, en plus lent, en plus minutieux, en moins dramatique, reprend cette méthode. Il retrouve, en tout, le chemin intérieur. Et non pas, suivant le mode bergsonien, par un effort de concentration et de sommeil, mais au contraire par un déploiement paisible de lucidité et de discernement. Aussi naturellement qu’un poète projette devant lui des images, oublieux de soi, - Proust, plongeant en lui-même, interroge, explore, devine, reconnaît et peu à peu s’explique les choses et les gens ; son esprit mange tout doucement ce qu’ils comportent d’obscur ou d’opaque, détruit en eux tout ce qui ne se laisse pas voir, tout ce qui tiendrait à faire seulement impression ; il les *invente* ainsi, rien qu’en faisant *l’inventaire*, par la seule calme perpétuité de la considération qu’il leur accorde. Pour les produire il les démontre. (...) Le grand et modeste cheminement à travers le cœur humain que les classiques avaient amorcé recommence. “L’étude des sentiments”

⁵⁸³ Jacques Rivière, “Marcel Proust et la tradition classique” [*NRF*, n° 77, Fevereiro de 1910], in *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, pp. 586-592. Dois anos após a publicação deste artigo em que saudava a chegada de um grande escritor, Rivière celebra a sua morte, numa homenagem póstuma intitulada “Marcel Proust et l’esprit positif” [*NRF*, n° 112, Janeiro de 1923], in *Etudes*, pp. 610-617. Paralelamente a este artigo, o director da *NRF* apresenta, no Vieux-Colombier, uma série de conferências, reunidas em volume sob o título *Quelques progrès dans l’étude du cœur humain*, Gallimard, 1985, «Cahiers Marcel Proust», n° 13.

⁵⁸⁴ Jacques Rivière, “Marcel Proust et la tradition classique”, p. 588.

⁵⁸⁵ *ibid.*, p. 591.

⁵⁸⁶ *ibid.*

⁵⁸⁷ *ibid.*

fait de nouveau des progrès. Nos yeux se rouvrent à la vérité intérieure. Notre littérature, un moment suffoquée par l'ineffable, redevient ouvertement ce qu'elle a toujours été, dans son essence : un "*discours sur les passions*".⁵⁸⁸

É precisamente este entusiasmo pelo estudo da psicologia humana que despertará o interesse de Rivière para as teorias psicanalíticas de Freud⁵⁸⁹, conduzindo-o à exploração da sua fecundidade no terreno literário.

No que diz respeito ao classicismo, Gide é um dos seus modelares representantes, tal como ele próprio confessa, em 1921, num dos seus "Billets à Angèle"⁵⁹⁰. Contrariamente a Rivière, oficiante de uma teoria estética baseada numa separação entre a expressão artística e a moral, Gide associa o classicismo a determinadas qualidades morais, colocando a *modestia* em primeiro plano: "Ayant fait résider le principal secret du classicisme dans la modestie, je puis bien vous dire à présent que je me considère aujourd'hui comme le meilleur représentant du classicisme"⁵⁹¹. Esta ideia é coerentemente desenvolvida na sua resposta ao inquérito publicado, a 8 de Janeiro de 1921, na revista *Renaissance* sobre o classicismo:

Le vrai classicisme n'est pas le résultat d'une contrainte extérieure; celle-ci demeure artificielle et ne produit que des œuvres académiques. Il me semble que les qualités que nous nous plaignons à appeler classiques sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus, dont la première est la modestie. Le romantisme est toujours accompagné d'orgueil, d'infatuation. La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (...) mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie.⁵⁹²

Para Gide, romantismo e classicismo configuram dois estados mentais (atemporais e a-históricos) e a obra de arte deve promanar da vitória do segundo sobre o primeiro, cuja existência é, não obstante, indispensável: "L'œuvre classique ne sera forte et belle qu'en

⁵⁸⁸ *ibid.*, pp. 591-592.

⁵⁸⁹ Rivière será um dos primeiros escritores, no meio literário francês, a deter-se, séria e apaixonadamente, sobre as teorias da psicanálise, assim que começam a ser publicadas as primeiras traduções de Freud em francês, nomeadamente nas edições da NRF. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, em 1923, será a primeira.

⁵⁹⁰ André Gide, "Billet à Angèle" [NRF, n° 90, Março de 1921], in *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, pp. 37-38.

⁵⁹¹ *ibid.*

⁵⁹² André Gide, "Réponse à une enquête de La Renaissance sur le classicisme", in *Incidences*, p. 211.

raison de son romantisme dompté”⁵⁹³. Assim, o classicismo de Gide não assenta na denegação do indivíduo, mas sim no seu triunfo tornado possível através de uma paradoxal rejeição da individualidade: “Le triomphe de l’individualisme et le triomphe du classicisme se confondent. Or le triomphe de l’individualisme est dans le renoncement à l’individualité”⁵⁹⁴. O mentor da *NRF* sublinha ainda que o classicismo é uma invenção francesa e que foi na arte clássica que o génio francês mais plenamente se consumou, pois a França é, por excelência, o país onde a inteligência sobrepuja o sentimento e o instinto⁵⁹⁵. Neste sentido, o classicismo francês “tend tout entier vers la litote”⁵⁹⁶, ou seja, “c’est l’art d’exprimer le plus en disant le moins. C’est un art de pudeur et de modestie”⁵⁹⁷.

Embora as definições de classicismo facultadas pelos dois doutrinadores da revista não sejam homólogas – cada uma delas acentuando aspectos dissonantes: moral em Gide e psicológico em Rivière –, a verdade é que ambas revelam vários traços comuns, designadamente a forma de perspectivizar o génio francês sem exclusão da modernidade.

Esta discussão em torno do binómio romantismo / classicismo reedita, em parte, a reflexão em torno do género romanesco iniciada nas páginas da primeira *NRF* e apenas interrompida durante o conflito. Após a guerra, o discurso é reatado, mas a uma nova luz. Os escritores da *NRF* desejam avançar na investigação do coração humano, como se a solução para a *crise dos espíritos* radicasse na mais profunda compreensão do homem. Ora, é o romance psicológico – e não a poesia lírica – que se lhes afigura como o género mais indicado para prosseguir esta sondagem, o que não admira, tratando-se de uma escolha que, desde a sua fundação, se inscreve no projecto estético da revista.

Ainda no decurso do manifesto em análise, Rivière chama a atenção do leitor para um terceiro e último ponto que diz respeito à delimitação do posicionamento cívico da revista, nomeadamente no tocante à sua neutralidade em matéria política, que não deve, em todo o caso, ser confundida com “un détachement et un dilettantisme que nous sommes aujourd’hui unânimes à détester du fond du coeur”⁵⁹⁸. Assim, da mesma forma que se distancia daqueles que consideram “scandaleuse et impossible toute position purement spéculative et obligent à ne plus se proposer que des fins pratiques”⁵⁹⁹, o director faz

⁵⁹³ André Gide, “Billet à Angèle” [*NRF*, nº 90, Março de 1921], in *Incidences*, p. 38.

⁵⁹⁴ *ibid.*

⁵⁹⁵ *ibid.*, pp. 39-40.

⁵⁹⁶ *ibid.*, p. 40.

⁵⁹⁷ *ibid.*

⁵⁹⁸ Jacques Rivière, “La Nouvelle Revue Française”, p. 9.

⁵⁹⁹ *ibid.*, p. 9.

também questão de se “desolidariser formellement de tous ceux qui considèrent que la guerre étant finie, il n’y a qu’à n’y plus penser, et qui croient qu’on peut limiter de nouveau le champ de ses préoccupations à la seule esthétique”⁶⁰⁰. Repudiando essa atitude de radical alienação perante os problemas sociais, Rivière impugna frontalmente o mito da *torre de marfim* com que a *NRF* vinha a ser pejorativamente associada:

Non seulement un tel désintéressement nous indigne; mais encore il nous est impraticable. Pas de tour d’ivoire. Et d’abord pour cette bonne et élémentaire raison que nous serions absolument incapables de nous en construire une. Une force qui dépasse infiniment nos forces nous tient rivés à l’actualité, nous inspire même également à tous le besoin de contribuer personnellement à la solution des grands problèmes posés par la guerre. Aucun de nous qui ne sente une ardente envie de travailler dans la mesure de ses moyens à la reconstitution de la patrie ; certains même, je le sais, brûlent de mettre leur volonté directement au service de l’humanité convalescente.⁶⁰¹

Assim, intransigente defensora da independência do pensamento e das artes, a *NRF* não ficará impassível perante as questões da actualidade e não se recusará a acolher nas suas páginas o tratamento de questões políticas, desde que estas não ensombrem irremediavelmente o protagonismo da *res literaria*. Ora, isso só será possível se for escrupulosamente respeitada a linha divisória entre literatura e política. Rivière advoga, pois, uma nítida separação entre a criação literária e a reflexão de teor político-social, de forma a produzir, simultaneamente, “des écrivains sans politique et des citoyens sans littérature”:

Simplement nous prétendons ne pas tout mélanger. La vigueur d’un esprit se mesure peut-être à sa capacité de maintenir entre ses idées l’écartement qu’il y a entre les choses qu’elles représentent. Nous avons l’ambition de nourrir à la fois, conjointes mais séparées, des opinions littéraires et des croyances politiques parfaitement définies. Le seul point que nous nous défendions, c’est de laisser les unes déteindre sur les autres, pensant que ce ne pourrait arriver qu’à leur mutuel désavantage. La seule faute que prévoie notre programme serait de consentir à leur contamination : mais nous n’y tomberons pas.⁶⁰²

⁶⁰⁰ *ibid.*, pp. 9-10.

⁶⁰¹ *ibid.*, p. 10.

⁶⁰² *ibid.*

Excluindo as “professions de foi politique”⁶⁰³, Rivière propõe-se antes franquear as portas da revista a “une sorte de critique et d’interprétation de l’histoire contemporaine, mais à travers lesquelles forcément s’entreverra une couleur politique”⁶⁰⁴. Neste aspecto reside a grande novidade do programa de Rivière⁶⁰⁵. Contudo, a *NRF* não se transformará numa revista partidária nem numa caixa de ressonância, mas antes num espaço de confluência de vários posicionamentos que nela coabitarão de forma espontânea e convivial:

(...) on trouvera dans la *Nouvelle Revue Française* plusieurs points de vue sur la politique qui pourront se combattre, mais qui garderont entre eux ce lien et cette ressemblance d’être tous également réfléchis et sincères et de n’entraîner entre ceux qui les défendront ni haine, ni intolérance.⁶⁰⁶

Após este veemente elogio da autonomia da literatura e das artes em geral, Rivière conclui o seu manifesto, proclamando, entusiasticamente, a divisa da *NRF*:

A la rencontre de l’avenir, à la fois avec le plus de liberté et le plus de raisonnement possible, à la rencontre de l’avenir, d’une âme nette de tout préjugé, mais attentive aux moindres signes émis par la réalité, et les analysant, et les interprétant : telle pourrait être notre devise.⁶⁰⁷

Este programa de Rivière foi objecto de recepção hostil por parte dos pais fundadores da *NRF* e provocou uma grave dissensão no seio do grupo, fazendo deflagrar uma polémica que se ecoou, durante vários meses, nas páginas da revista, sob forma de uma crónica regular.

⁶⁰³ *ibid.*, p. 11.

⁶⁰⁴ *ibid.*

⁶⁰⁵ Contudo, esta promessa da introdução do debate político na *NRF* não será cumprida. Entre 1919 e 1925, a revista não publicará muito mais do que uma quinzena de textos de temática explicitamente política. Além dos artigos em torno da polémica sobre a “desmobilização das inteligências” (de que nos ocuparemos oportunamente), podemos encontrar, nos sumários da *NRF*, textos como: “La décadence de la liberté” (*NRF*, nº 72, Setembro de 1919), “Notes sur un évènement politique” (*NRF*, nº 92, Maio de 1921), “Les dangers d’une politique conséquente” (*NRF*, nº106, Julho de 1922), “Pour une entente économique avec l’Allemagne” (*NRF*, nº 116, Maio de 1923) de Jacques Rivière; “Le sommeil de l’esprit critique” (*NRF*, nº 114, Março de 1923) de Jean Schlumberger; “Intelligence et démocratie” (*NRF*, nº 126, Março de 1924) de Pierre de Lanux; “Sur l’idée de victoire” (*NRF*, nº 128, Maio de 1924) de Alfred Fabre-Luce. Só a partir dos anos trinta se assistirá a uma nítida intromissão de temas de natureza política na *NRF*.

⁶⁰⁶ *ibid.*

⁶⁰⁷ *ibid.*, p. 12.

Quase duas décadas depois da publicação destas páginas preambulares, Schlumberger confessará que o que desencadeou a violência das reacções foi aquele “air trop détaché”⁶⁰⁸ com que Rivière apelava à desmobilização dos espíritos e a uma certa emancipação artística. Apesar da sua essencial discordância, não respondeu ao manifesto do director “par la crainte de donner à la galerie le spectacle d’une *NRF* déchirée par des querelles intestines”⁶⁰⁹. O escritor contentou-se com a publicação, no número seguinte, do seu “Dialogue des ombres pendant le combat”⁶¹⁰, no qual Victor Hugo confessa a Péguy que inveja a sua morte corajosa que “colore d’héroïsme [son] œuvre entière”⁶¹¹. Trata-se, pois, de uma forma subtil de celebrar a entrega sacrificial do artista à causa patriótica.

Este diálogo é precedido por uma nota intitulada “Explications”⁶¹², na qual Drouin responde ao artigo-programa de Rivière, rejeitando inapelavelmente a noção de gratuidade por ele sustentada. Na sua opinião, o manifesto torna ilegítimamente indistinguíveis gratuidade e independência:

Tout art n’est pas gratuit, la chose est sûre. Et peut-il exister même un art littéralement, absolument gratuit ? On s’entend bien, sans trop de peine, sur l’indépendance de l’art : une œuvre “y est” ou “n’y est pas” ; elle “existe” ou “n’existe pas” ; la tendance que par ailleurs on jugera la plus fâcheuse n’empêche pas une œuvre d’exister ; et la tendance réputée la plus noble ne fera pas, à elle seule, qu’une œuvre existe. Pourtant nous ne sommes pas des êtres sans tendances ; nous sommes fils de la terre. C’est la vie en nous qui demande à se traduire en art aussi bien qu’en pensée. L’art insatiable se nourrit de toute la vie (...). L’art n’est donc pas “indépendant” en ce sens qu’il se nourrirait de lui-même ; il est “autonome”, c’est-à-dire qu’il a ses lois et ses exigences propres (...). Plus la vie est intense, plus elle a de peine à se plier : trop riche, le spectacle trouble la vision ; trop forte, la tendance égare l’expression.⁶¹³

Porém, a asserção de Rivière que maior incómodo gera é a de que “un des méfaits les plus graves de la guerre soit d’avoir préoccupé les esprits”⁶¹⁴, pois uma carnificina que se arrastou durante cinco anos e que custou a vida de “dix-sept cent mille hommes”⁶¹⁵ não

⁶⁰⁸ Jean Schlumberger, “Reprise de la *NRF* après la guerre”, *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 41.

⁶⁰⁹ *ibid.*, p. 42.

⁶¹⁰ Jean Schlumberger, “Dialogue des ombres pendant le combat” [*NRF*, n° 70, Julho de 1919, pp. 212-220], in Pierre Hebey, *L’esprit NRF 1908-1940*, pp. 252-254.

⁶¹¹ *ibid.*, p. 253.

⁶¹² Michel Arnauld, “Explications” [*NRF*, n° 70, Julho de 1919, pp. 204-211], in *Correspondance Henri Ghéon - Jacques Rivière (1910-1925)*, pp. 212-217.

⁶¹³ *ibid.*, pp. 212-213.

⁶¹⁴ *ibid.*, p. 215.

⁶¹⁵ *ibid.*

podia senão ter preocupado os espíritos. Marcel Drouin sublinha ainda que um pensamento no qual obstinadamente persista a ideia da guerra não pode ser tomado como “esclavage intellectuel”⁶¹⁶. Pelo contrário, a severidade da catástrofe exige que esta seja fielmente registada em testemunhos agónicos, antes de se transformar em mera página volátil da História: “C’est le temps du témoignage, non pas seulement du témoignage sur ce qu’on a vécu et sur ce qu’on a vu, mais sur ce qu’on a pensé, sur ce qu’on pense, au voisinage du fait”⁶¹⁷.

Logo após ter tomado conhecimento do manifesto, Henri Ghéon exerceu igualmente o seu direito de contra-argumentação, enviando a Rivière uma nota intitulada “Précaution oratoire”⁶¹⁸, na qual refutava, com acrimoniosa radicalidade, as considerações do director acerca dos efeitos da guerra, da gratuidade em arte e da desmobilização dos espíritos⁶¹⁹. Perturbado com o conteúdo da missiva, Rivière agenda uma reunião com Ghéon, que acaba por renunciar ao seu texto inicial, exorando, não obstante, a sua posição, no início de uma nota sobre *La Forêt des cippes* de Pierre Gilbert⁶²⁰, na qual retoma o essencial da sua argumentação original. Ora, questionando-se sobre a possibilidade de coexistirem, na mesma revista, duas posições tão divergentes, Rivière recusa-se a publicar a referida nota, sob pena de transformar a *NRF* numa “déplorable cacophonie”⁶²¹:

(...) ce qui me fait peur, c’est l’orientation générale de ta pensée, c’est ce souci que tu montres sans cesse maintenant dans tout ce que tu écris, de l’effet moral à produire, de l’impression à exercer sur les esprits. (...) Ta pensée est vraiment, tu dois t’en rendre compte, préoccupée au maximum, dans le sens où justement j’ai dit que notre œuvre allait être de tâcher que notre pensée ne le fût point.⁶²²

⁶¹⁶ *ibid.*

⁶¹⁷ *ibid.*, p. 216.

⁶¹⁸ Texto inserido na carta de Ghéon a Rivière, 27 de Maio de 1919, in *Correspondance Henri Ghéon - Jacques Rivière (1910-1925)*, pp. 107-109. Ghéon solicita a Rivière que a sua “Précaution oratoire” seja publicada no número seguinte da revista (*NRF*, nº 70, Julho de 1919).

⁶¹⁹ “Non, je ne crois pas comme lui [Rivière], que soit vraiment passée la guerre et que nous puissions déposer le harnais. Je ne crois pas qu’elle ait vicié nos pensées ; elle leur a donné un sens de quoi, en bien des cas, elles manquaient le plus. Je ne crois pas qu’elle soit demeurée infertile dans l’ordre de l’intelligence et de l’art ; j’ose presque dire : au contraire. (...) Je ne crois plus à la gratuité spécifique de l’œuvre d’art. (...) Je ne crois plus à l’innocuité de la parole écrite et surtout bien écrite. Qui dit mot dit pensée ; qui dit pensée dit action. (...) Enfin je ne crois pas humainement possible, le divorce de l’artiste et du citoyen ; il ne s’agit pas de confondre : mais il ne s’agit pas non plus de séparer”. (*ibid.*, pp. 108-109).

⁶²⁰ Cf. *ibid.*, p. 114 (nota 1: carta de Rivière a Gide, 11 de Junho de 1919).

⁶²¹ Carta de Rivière a Ghéon, 17 de Junho de 1919, *ibid.*, p. 113.

⁶²² *ibid.*

Ghéon, que não abdicava de ver o seu ponto de vista divulgado juntamente com os de Drouin e Schlumberger, sente-se excluído e, numa carta a Gide, ameaça retirar-se da revista:

Ta présence ici redevient nécessaire, car il se passe entre Rivière et moi des choses graves. (...) Il me montre amicalement et douloureusement la porte. Dois-je partir ? Le problème posé par le premier numéro n'a pas fait un pas, malgré Drouin et Jean. Il faudrait savoir si notre revue a une doctrine précise, celle de Jacques Rivière – en ce cas je m'efface – ou si elle n'en a pas : en ce cas, je réclame le droit d'y exposer mon point de vue comme les autres exposent le leur ; il est plus "marqué", plus tendancieux ? Soit. Si pour cette raison on l'exclut, qu'on déclare bien haut que La N.R.F. est la revue des "tièdes", ceux que l'Écriture vomit. Jusqu'à nouvel ordre je m'abstiendrai de toute activité critique dans la revue ; j'y donnerai des œuvres, si encore elles ont lieu de plaire.⁶²³

Gide convoca, então, uma reunião de emergência, que se realizará em casa dos Van Rysselberghe, no dia 3 de Julho, e que congregará os seis pais fundadores, assim como Gallimard e Rivière, também ele pronto a demitir-se. A amizade acaba por falar mais alto e o grupo reconcilia-se. Graças ao apoio de Gide – embora este preferisse que nunca tivesse existido qualquer manifesto – e à protecção de Gallimard e de Copeau, o mandato de Rivière, enquanto director da revista, é prolongado e até reforçado. A nota de Ghéon é, enfim, publicada no número de Agosto, inserida como parte de uma recensão laudatória do ensaio crítico mencionado de Pierre Gilbert sobre a *Revue critique des idées et des livres*⁶²⁴. Este aparente apaziguamento dos ânimos não dissimula, contudo, uma profunda cisão intestina que afectará, irremediavelmente, a coesão grupal. Roger Martin du Gard, que também se encontrava presente, apresenta uma análise extremamente lúcida deste consensual desfecho, registando no seu *Journal*, no dia 3 de Julho de 1919, que

Tout s'est terminé sans aboutir, par un ensemble de concessions faites au nom de l'amitié. Malgré tout, réunion d'une importance primordiale, où s'est manifesté la scission : d'un côté les anciens, Ghéon, Drouin, Schlumberger, évincés en fait, à une date plus ou moins éloignée ; de l'autre, sous la grande aile de Gide, qui palpite à tous les vents, Rivière, qui venait donner sa démission et qui sort

⁶²³ Carta de Ghéon a Gide, 21 de Junho de 1919, in *Correspondance Ghéon-Gide II*, pp. 953-954.

⁶²⁴ Henri Ghéon, "La Forêt des Cippes, par Pierre Gilbert" [*NRF*, nº 71, Agosto de 1919, pp. 455-458], in *Correspondance Henri Ghéon - Jacques Rivière (1910-1925)*, p. 115. Nesta nota, o crítico assume uma posição diametralmente oposta à de Rivière, afirmando que quatro anos de guerra foram, para ele, mais fecundos do que vinte anos de paz e admite que "la notion de l'art à laquelle il garde son culte n'est plus pour lui absolument incompatible avec la notion d'utilité" (*ibid.*). O autor de *Nos directions* (1911) faz, assim, o seu *mea culpa* a propósito das tendências literárias e ideológicas que professou em época anterior à guerra.

de là plus investi d'autorité qu'avant, Rivière, qui, appuyé par Copeau, aidé par Gallimard, ouvrira largement la porte à des éléments nouveaux et jeunes, s'affirmera lui-même de plus en plus et sauvera *La N.R.F.* d'une fossilisation analogue à celle du *Mercury*.⁶²⁵

Estas últimas palavras de Martin du Gard, relativamente ao dinamismo de Rivière, encerram uma certa antevisão. No entanto, o caminho da consagração revelar-se-á acidentado para o novo director. Na realidade, esta primeira polémica constitui o pano de fundo de um debate crítico e literário que se prolongará, durante largos meses, dentro e fora da revista.

Poucos dias após o concílio da *NRF*, vem a lume, no diário *Le Figaro*, um manifesto intitulado “Pour un Parti de l'intelligence”, da autoria de Henri Massis e assinado por 54 intelectuais de direita e extrema-direita, entre os quais Paul Bourget, Jacques Bainville, Maurice Denis, Henri Ghéon, Daniel Halévy, Francis Jammes, Edmond Jaloux, Charles Maurras, Camille Mauclair, Eugène Marsan, Jean Psichari, Robert Valéry-Radot, Georges Valois, entre outros. Opondo-se ao bolchevismo e a todas as forças de destruição da sociedade, da pátria, da família e do indivíduo, os signatários do manifesto corroboram o seu incondicional apoio aos valores da nação, da civilização ocidental e da Igreja, única potência moral verdadeiramente legítima⁶²⁶. Esta aglomeração da direita intelectual fez-se por reacção a um manifesto de intelectuais pacifistas intitulado “Déclaration d'indépendance de l'esprit” e publicado, a 26 de Junho, no periódico *L'Humanité*. Redigido por Romain Rolland, o texto fora subscrito por Henri Barbusse, Jean Richard Bloch, Alphonse de Châteaubriand, Georges Duhamel, Pierre Jean Jouve, Jules Romains, Léon Werth, Heinrich Mann, Benedetto Croce, Albert Einstein, Bertrand Russel e Stefan Zweig. Acusando os escritores europeus de terem subordinado a sua criação ao serviço da pátria e dos ódios partidários, os intelectuais pacifistas exortam os

⁶²⁵ Roger Martin du Gard, *Journal II (1919-1936)*, Paris, Gallimard, 1993, p. 15.

⁶²⁶ “Nous croyons – et le monde croit avec nous – qu'il est dans la destinée de notre race de défendre les intérêts spirituels de l'humanité. La France victorieuse veut reprendre sa place souveraine dans l'ordre de l'esprit, qui est le seul ordre dans lequel s'exerce une domination légitime. (...) Croyants, nous jugeons que l'Eglise est la seule puissance morale légitime et qu'il n'appartient qu'à elle de former les mœurs; incroyants, mais préoccupés du sort de la civilisation, l'alliance catholique nous apparaît indispensable” (“Pour un Parti de l'intelligence” [*Le Figaro*, 19 de Julho de 1919], in J.-F. Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises, manifestes et pétitions au XXe siècle*, Paris, Gallimard, «Folio histoire», 1990, p. 68).

artistas do mundo inteiro a militarem pela sua verdadeira vocação, que consiste na defesa da paz e da fraternidade entre os povos⁶²⁷.

Tanto o manifesto de direita como o pacifista se afastam do de Rivière, na medida em que ambos firmam um compromisso político, quer seja para combater a guerra, quer seja para a prolongar. A *NRF* é a única que apela à desmobilização da inteligência. Enquanto que a declaração de Rolland passa quase despercebida no círculo social e intelectual de Gide, a de Massis polariza todas as atenções.

Intuindo que a doutrina de Maurras era passível de seduzir os leitores da *NRF*, Rivière decide responder ao manifesto dos intelectuais de direita, reacendendo uma polémica que, em rigor, ainda não tinha esmorecido. Assim, numa breve nota intitulada “Le parti de l’intelligence”⁶²⁸, o director da *NRF* repudia a subordinação da inteligência a fins instrumentalmente utilitários, alegando que a inteligência proclamada por Massis não passa duma doutrina sem liames autênticos com a vida e de uma ideologia manietada por vontades políticas e conducente a um proteccionismo intelectual:

Ces messieurs “savent ce qu’ils veulent et ce qu’ils ne veulent pas”, et l’intelligence est pour eux le moyen d’obtenir le premier, d’empêcher le second. Elle est là pour “classer”, pour “hiérarchiser”, pour imposer au réel une forme une fois pour toutes choisie et décrétée. L’intelligence est en somme destinée à faire taire les exceptions, à supprimer ce qui gêne et à faire admirer combien tout le reste marche bien ensemble. L’intelligence est créatrice de “monarchie”. Pour moi l’intelligence est d’abord le moyen de distinguer ce qui est de ce qui n’est pas.⁶²⁹

Este artigo suscitará a animosidade da facção mais nacionalista da *NRF*. Numa nota intitulada “Sur le parti de l’intelligence”⁶³⁰, Schlumberger começa por confessar que, apesar de não subscrever todos os pontos do manifesto, o único obstáculo à sua adesão é, de facto, o seu protestantismo: “Si j’étais catholique, j’aurais signé le manifeste du Parti de

⁶²⁷ “La guerre a jeté le désarroi dans nos rangs. La plupart des intellectuels ont mis leur science, leur art, leur raison au service des gouvernements. Nous ne voulons accuser personne, adresser aucun reproche. (...) Et d’abord, constatons les désastres auxquels a conduit l’abdication presque totale de l’intelligence du monde et son asservissement volontaire aux forces déchaînées. Les penseurs, les artistes ont ajouté au fléau qui ronge l’Europe une quantité incalculable de haine empoisonnée (...) Debout ! Dégageons l’Esprit de ces alliances humiliantes, de ces servitudes cachées ! L’esprit n’est le serviteur de rien. C’est nous qui sommes les serviteurs de l’Esprit” (*ibid.*, pp. 62-64).

⁶²⁸ Jacques Rivière, “Le parti de l’intelligence” [*NRF*, n° 72, Setembro de 1919, pp. 612-618], in *Correspondance Henri Ghéon - Jacques Rivière (1910-1925)*, pp. 218-223.

⁶²⁹ *ibid.*, p. 223.

⁶³⁰ Jean Schlumberger, “Sur le parti de l’intelligence” [*NRF*, n° 73, Outubro de 1919, pp. 788-791], in *ibid.*, pp. 224-227.

l'Intelligence”⁶³¹. O crítico insiste ainda em esclarecer os aspectos da doutrina de Massis cuja validade subscreve:

Tout ne m'y plaît pas également. Je reconnais que plusieurs de tes critiques sont judicieuses et dénoncent des malentendus auxquels il est bon de rester attentifs. Je suis fort hostile à un goût de l'ordre qui tend à exclure, à limiter, à faire du protectionnisme intellectuel, plutôt qu'à conquérir, assimiler, plier toute chose en vue de nos habitudes et de nos besoins. (...) Mais, malgré cela, j'aurais signé, précisément parce que je ne parviens pas à me persuader que nous soyons sortis de cette ère troublée où des “mesures de salut public” restent nécessaires. La guerre est terminée, je veux bien le croire puisque me voici démobilisé ; mais elle nous laisse en face de tels dangers, si mal armés au dedans comme au dehors, que nous goûtons la joie de la trêve sans oser nous laisser aller à l'insouciance de la paix.⁶³²

No número de Novembro, é publicada, sob o título “Réflexions sur le rôle actuel de l'intelligence française”⁶³³, a análise minudente de Ghéon das diferentes declarações de Rivière. Neste longo ensaio, na qualidade de porta-voz de todos os signatários do manifesto, Ghéon secunda os princípios gerais do partido de Massis – “unité-continuité, les noms même de la famille, de la paroisse, de la province, de la patrie, du classicisme et de l'Eglise”⁶³⁴ –, certificando que “avec cela nous sommes sûrs d'obtenir une direction, un art, une morale, une politique, sans offenser les lois humaines et universelles de la raison”⁶³⁵. Adoptando uma atitude de pragmatismo político perante a iminência de futuros conflitos, o recém-convertido colocava Rivière de sobreaviso para o significado político dos seus propósitos em face da ameaça bolchevista, lembrando que “le désintéressement, quand il est poussé à l'excès, est susceptible d'altérer notre jugement plus gravement que l'intérêt ne peut le faire”⁶³⁶.

Rivière distende a polémica replicando, no mesmo número, com um artigo intitulado “Catholicisme et nationalisme”⁶³⁷, que constitui uma espécie de conclusão do debate e de resposta a Schlumberger e a Ghéon. Numa tentativa de esclarecer as relações

⁶³¹ *ibid.*, p. 224.

⁶³² *ibid.*, p. 223

⁶³³ Henri Ghéon, “Réflexions sur le rôle actuel de l'intelligence française” [*NRF*, n° 74, Novembro de 1919, pp. 953-964], in *ibid.*, pp. 227-237.

⁶³⁴ *ibid.*, p. 230.

⁶³⁵ *ibid.*, p. 224

⁶³⁶ *ibid.*, p. 237.

⁶³⁷ Jacques Rivière, “Catholicisme et nationalisme” [*NRF*, n° 74, Novembro de 1919, pp. 965-968], in *ibid.*, pp. 238-241.

entre o *Parti de l'intelligence* e o catolicismo, o director da *NRF* afiança que o partido em questão é um prolongamento da *Action Française* e que não existe nenhum vínculo entre esta e o catolicismo, sendo ela de cunho manifestamente anticatólico, já que substitui o culto de Deus pelo valor sacrossanto da Pátria:

Rien de moins catholique, rien de plus païen, rien de plus sauvage qu'une telle doctrine. (...) Anticatholique, l'*Action Française* l'est encore par son refus de tenir compte, en aucune circonstance, de ce que la grandeur du pays peut impliquer comme souffrance pour les individus et ce que la puissance en général représente comme douleur au monde. (...) Son continuel appel à la violence, son souci de réveiller, de raviver, d'envenimer le plus possible tout ce que les hommes éprouvent entre eux d'oppositions et d'inimitiés naturelles, son dessein à satiété proclamé d'entretenir éternellement le désordre et la misère chez ceux qui nous ont une fois voulu du mal, ne sont-ils pas un effort direct contre l'enseignement du Christ et ne tendent-ils pas à détruire le peu qui subsiste encore au monde justement de "catholicité" ?⁶³⁸

Estas declarações de Rivière intensificaram ainda mais a hostilidade do partido adverso. O pintor Maurice Denis, simpatizante da *Action Française* e signatário do manifesto de Massis, envia uma carta acintosa a Rivière, acusando-o de insultar Ghéon no interior da revista que ele próprio ajudou a fundar, assim como os mortos católicos da *Action Française* e de *La Revue Critique*⁶³⁹. O pintor diligencia ainda no sentido de fazer chegar uma cópia desta missiva a Gide, que ele responsabiliza por ter deixado passar, na revista que aos olhos do público será sempre a sua, tal ignomínia⁶⁴⁰. O ideólogo inspirador da *NRF* vê-se, assim, implicado na polémica, alegando que só tomou conhecimento da nota de Rivière após impressão, mas que, a verificar-se, a sua intervenção no debate iria, precisamente, no sentido de defender a posição do novo director:

⁶³⁸ *ibid.*, pp. 239-240.

⁶³⁹ Carta de Maurice Denis a Jacques Rivière, 3 de Novembro de 1919, in *Correspondance André Gide – Jacques Rivière (1909-1925)*, pp. 576-577. Maurice Denis recebe uma pequena "Mise au point" de Rivière, que conclui o debate, sublinhando que o seu ataque não se dirigia aos católicos da *Action Française*, nem à sua fé, mas sim a Maurras e à sua doutrina: "La note que j'ai publiée dans le numéro de novembre de la *Nouvelle Revue Française* est apparue à certains catholiques de l'*Action Française* comme une tentative pour jeter le doute sur la sincérité de leur foi. Est-il besoin de dire que telle n'était absolument pas la pensée qui me l'a dictée ? Je tenais à signaler la contradiction, qui me paraissait et me paraît toujours flagrante entre la doctrine de Maurras et ce que je crois être l'esprit essentiel du catholicisme." (Jacques Rivière, "Mise au point", *NRF*, nº 76, Janeiro de 1920, p. 154).

⁶⁴⁰ Carta de Maurice Denis a André Gide, 3 de Novembro de 1919, *ibid.*, pp. 575-576.

(...) je ne connais rien de moins chrétien que l'esprit de Maurras, si ce n'est peut-être l'esprit de Daudet. Ce qui n'empêche point que de fervents catholiques se soient ralliés à l'A.F. (...) Il [Rivière] est en train d'apprendre à ses dépens ce que je lui disais et répétais dès avant la guerre et qu'il se refusait jusqu'alors à admettre ; que ces deux termes catholique et chrétien ne sont pas toujours synonymes. (...) Si donc j'avais à prendre position dans le débat, je ne le ferais pas de la manière qui pourrait vous satisfaire, car sans que nous en ayons d'abord parlé Rivière et moi, je pense sur ce point exactement comme lui, avec cette nuance pourtant que là où il écrit catholique, j'aurais dit chrétien. Et je ne vois vraiment point en quoi cela insulte Ghéon et les morts de *La Revue Critique*.⁶⁴¹

No entanto, se o autor de *Les Caves du Vatican* apoia o jovem director nas reuniões ou no diálogo epistolar, o mesmo não acontece quando se trata de defrontar o público. Entre Junho e Novembro de 1919, Rivière enfrentou sozinho os seus sucessivos adversários, desde Drouin, Schlumberger e Ghéon, aos partidários da *Action Française* e do *Parti de l'Intelligence*, aparecendo aos olhos do público como sendo o único polemista e um alvo isolado. Com efeito, Gide adoptará, desde a publicação do manifesto, um comportamento extremamente ambíguo e enigmático. Em Julho de 1920, num artigo publicado no *Gaulois du Dimanche*, o mentor da *NRF* explicará que o que o desconcertou na declaração de Rivière não foi tanto o seu conteúdo, mas antes o estilo enfático e o tom deslocadamente solene e formal. No fundo, Gide preferia que nenhum manifesto tivesse sido publicado, porquanto “La *NRF* n’a jamais été très portée sur le manifeste”⁶⁴², sublinhando ainda que a sua revista “répugnait aux manifestes, parce que les manifestes sont le fait d’un parti et qu’elle prétendait n’être l’organe ni d’un parti, ni d’une école”⁶⁴³. Contudo, será preciso esperar até Abril de 1921 para que o mestre da *NRF* esclareça a sua posição relativamente a esta polémica. Num “Billet à Angèle”, publicado na *NRF* e que perturbará profundamente Rivière, o autor dos *Faux-Monnayeurs* começa por referir, friamente, que “la *NRF* déçoit nombre de ses lecteurs, de ses amis et des meilleurs. On attendait d’elle autre chose”⁶⁴⁴. Gide acusa a *NRF* de ter renunciado “à ce que son ancien effort avait si bien préparé : une révision des valeurs françaises – et des valeurs

⁶⁴¹ Carta de André Gide a Maurice Denis, 7 de Novembro de 1919, *ibid.*, p. 578.

⁶⁴² André Gide, “La *NRF*, un groupement d’esprits libres” [*Le Gaulois du dimanche*, 10 de Julho de 1920], in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 35.

⁶⁴³ *ibid.*, p. 36.

⁶⁴⁴ André Gide, “Billet à Angèle” [*NRF*, n° 91, Abril de 1921], in *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, p. 49.

européennes – sans prévention d'école ni de parti”⁶⁴⁵, aduzindo ainda as causas desta mudança de atitude:

(...) ce renoncement, si tant est qu'il soit réel, je ne crois pas qu'il soit volontaire ; je ne crois pas surtout qu'il soit seulement imputable au nouveau directeur de la revue. Il vient surtout de ce fait, que nombre des premiers et plus actifs collaborateurs, ayant évolué pendant la guerre, n'apportaient plus le même esprit à la critique de ces valeurs et qu'ils cotaient différemment.⁶⁴⁶

Embora nem sempre coincidissem com a posição dos outros fundadores, nem com a de Rivière, optou por não se manifestar, concedendo ao novo director o apoio tácito da sua abstenção:

Je me suis tu par grande crainte d'envenimer les débats auxquels la reprise de notre revue donnait lieu; et soucieux, surtout, de ne point diminuer l'autorité de notre directeur, de la renforcer au contraire, je lui donnais du moins l'appui de mon silence.⁶⁴⁷

Gide admite, contudo, que existiam outros motivos que justificavam o seu silêncio e que só agora ele se sente preparado para os revelar. Assim, o seu silêncio, durante o período conturbado da guerra, teve origem num combate interior entre duas tendências: “Quand j'abandonne à leur penchant naturel mes pensées, elles vont vers la gauche extrême, et je ne les ramène à droite que par force de ma raison”⁶⁴⁸. Ora, o inventor de Lafcadio não se consegue convencer de que “la direction naturelle de la pensée ne soit pas la direction la meilleure”⁶⁴⁹. São, precisamente, estas convicções que condicionam a sua posição na polémica em torno da desmobilização da inteligência, que ele resume da seguinte forma:

Et maintenant, cette soumission de la pensée, on vient nous dire qu'elle est plus nécessaire que jamais. Certains qui, durant la guerre, ont mis héroïquement leur cerveau dans leur giberne, veulent nous persuader qu'il est fort bien en cette place et n'a que faire d'en sortir ; que tout au moins il est *utile* qu'il y reste – pour permettre le relèvement de la France. Le pis est qu'ils y croient. Voici donc le dilemme : risquer de troubler momentanément un ordre factice et manifestement provisoire, par la

⁶⁴⁵ *ibid.*

⁶⁴⁶ *ibid.*

⁶⁴⁷ *ibid.*

⁶⁴⁸ *ibid.*, p. 50.

⁶⁴⁹ *ibid.*

mise au vent de certaines idées qui ne s'accroissent pas de lui – ou consentir aux compromis de la pensée, laisser se fausser notre jugement, s'émousser notre sens critique et se tenir enfin ce beau miroir qu'offrait la France, où la vérité, mieux que partout ailleurs, reconnaissait son clair visage. L'idée de patrie est un très complexe faisceau. Il n'y a pas seulement des champs, des intérêts, des cathédrales à protéger ; il y a aussi des qualités intellectuelles et morales, inévaluables, dont l'effacement progressif risque de demeurer inaperçu, puisque se perd avec elles le sentiment de leurs valeurs ; celles-ci sont en grand danger.⁶⁵⁰

No fundo, Gide partilha o mesmo ponto de vista de Rivière e o seu silêncio justifica-se menos pela vontade de não desautorizar o novo director do que pelo facto de aquele ter ousado exprimir verdades que só mais tarde Gide terá a audácia de endossar publicamente.

Assim, durante os seis anos em que se manteve à frente dos destinos da revista, Rivière conseguiu, graças à sua personalidade e às suas opções literárias e intelectuais, imprimir o seu timbre inconfundível na *NRF*, não se limitando a permanecer na carismática sombra de Gide.

2.3. Sucesso e prestígio: a consolidação do mito *NRF*

Circunscrita ao domínio da literatura e conduzida por um jovem director que, contra tudo e todos, insiste em orientá-la por caminhos alternativos às tendências gerais da época, a *NRF* não deixa, contudo, de se expandir, conquistando, ao longo dos anos vinte, uma crescente hegemonia e notoriedade na cena literária. Com efeito, assiste-se a um considerável alargamento das audiências e da equipa redactorial, assim como a uma nítida abertura a todas as formas de arte e às literaturas estrangeiras.

No imediato pós-guerra, a revista de Rivière duplica e, depressa, triplica a sua tiragem⁶⁵¹. O primeiro número foi um expressivo sucesso de vendas e esgotou-se rapidamente, para grande regozijo do novo director que, em Outubro de 1919, numa nota da redacção dirigida aos seus leitores, congratula-se em anunciar que

Lorsque nous avons décidé de faire reparaître *La Nouvelle Revue Française*, le 1^{er} juin, nous avions l'assurance qu'elle était véritablement attendue ; nous savions que pendant la guerre tout un sord

⁶⁵⁰ *ibid.*, pp. 50-51.

⁶⁵¹ Passando de 3000 exemplares, em 1914, a 5500, em Janeiro de 1920. Cf. Yaël Dagan, *La NRF entre guerre et paix 1914-1925*, p. 258.

travail de pénétration s'était fait en sa faveur ; nous avons la certitude que nous toucherions, tout de suite, un grand nombre de lecteurs nouveaux. Aussi optimistes qu'aient été nos prévisions, les résultats les ont dépassées, et bien que nous ayons considérablement augmenté notre tirage, les premiers numéros de la nouvelle série ont manqué, et sont quasiment épuisés. Cependant notre ambition se développe avec notre succès : nous voulons atteindre un public encore plus nombreux et non pas tripler, mais décupler le chiffre de nos abonnés.⁶⁵²

O número de assinantes também acompanha este ritmo de crescimento, passando de 2270, em Julho de 1921, a 7474, em Outubro de 1928⁶⁵³. Em 1927, procedendo a uma análise do progresso comercial da revista desde 1919, Paulhan conclui que:

Le n° *Proust* (janv.-avril 1923) nous a valu en quatre mois 450 abonnés nouveaux.
Bella (oct. 25 à janv. 26) 460 abonnés nouveaux.
Le Voyage au Congo (oct. 26 à janv. 27) 460 abonnés nouveaux.
Enfin :
Le Voyage au Congo et *Le Temps Retrouvé* réunis 810 abonnés nouveaux.
Nous allons voir ce que donnera *La Trahison des clercs*. C'est par de tels bonds que se font les progrès de la *NRF*.
En 1920 – 100 abonnés
1921 – 150
1922 – 140
En 1923 – 750
1924 – 450
1925 – 875
En 1926 – 1100
1927 – (jusqu'ici : 950).⁶⁵⁴

Destes dados se infere que os anos de 1923 e 1927 representam os momentos-chave da evolução da *NRF*, constituindo o número consagrado a Proust um primeiro marco nesta trajetória expansiva e a publicação do seu último volume póstumo – *A la recherche du temps retrouvé* – e *La trahison des clercs* de Julien Benda, o segundo.

Segundo Alban Cerisier, o crescimento da *NRF* deve-se, na década de 20, à sua excepcional audiência internacional, já que, em 1928, as subscrições no estrangeiro representam quase metade das assinaturas da revista⁶⁵⁵. Em 1922, “la revue est aussi réputée disponible à Tokyo, Buenos Aires et Bogotá ... et dans plus de 130 villes de province”⁶⁵⁶.

⁶⁵² Nota (não assinada), “A nos abonnés”, folheto (cor de laranja) inserido no número de Outubro de 1919.

⁶⁵³ Cf. Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 530.

⁶⁵⁴ *apud*, Yaël Dagan, *La NRF entre guerre et paix 1914-1925*, p. 260.

⁶⁵⁵ Cf. Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, pp. 531-532.

⁶⁵⁶ *En toutes Lettres... Cent ans de Littérature à la Nouvelle Revue Française*, p. 43.

Paralelamente ao crescimento do seu público leitor, assiste-se, a partir de 1919, a um extraordinário alargamento da equipa editorial da *NRF* que, em seis anos, se renovou totalmente, sendo a maioria dos seus autores recrutada entre novos talentos. Entre Junho de 1919 e Março de 1925, colaboraram na *NRF*, com pelo menos um texto, cerca de 260 escritores⁶⁵⁷, um número avultado que a elevou à altura das maiores revistas literárias da época. Confirmando a promessa subtitular de se constituir como uma revista de literatura e crítica, os colaboradores da *NRF* não são simples jornalistas, mas sim críticos e criadores. O facto de a lista de colaboradores ser consideravelmente longa e heterogénea não significa que a todos eles fosse dispensado o mesmo tratamento. Com efeito, a *NRF* tinha duas formas de sancionar as suas preferências literárias: ora através do seu discurso crítico, ora através da composição dos seus sumários, que tornavam inequívoca uma hierarquia reveladora da sua verdadeira identidade.

Apresentamos, na seguinte tabela, a lista dos principais colaboradores da *NRF*, no período compreendido entre Junho de 1919 e Março de 1925. Destacamos, na primeira coluna, os colaboradores mais assíduos do *corpo principal* da revista, ou seja, aqueles que nela publicaram cinco ou mais textos e, na segunda coluna, os redactores mais prolíficos, ou seja, aqueles que assinaram quinze ou mais notas. Indicamos ainda, entre parêntesis, o número de colaborações de cada um dos escritores mencionados:

⁶⁵⁷ Cf. Claude Martin, *La Nouvelle Revue Française de 1919 à 1925: Généralités, Table des sommaires, Index des auteurs*, Lyon, Centre d'Etudes Gidiennes, 1975, pp. 43-98.

Principais colaboradores da NRF de Rivière (Junho de 1919 - Março de 1925)			
Corpo principal da revista		Secção das notas	
André Gide	(30)	Benjamin Crémieux	(142)
Jacques Rivière	(15)	Roger Allard	(106)
Marcel Proust	(11)	Albert Thibaudet	(92)
Jean Schlumberger	(9)	Paul Fiérens	(63)
Paul Valéry	(9)	Jean Schlumberger	(45)
Roger Allard	(8)	Gabriel Marcel	(44)
Valéry Larbaud	(8)	André Lhote	(36)
Jules Romains	(8)	Henri Pourrat	(31)
Paul Claudel	(7)	Félix Bertaux	(26)
Pierre Drieu La Rochelle	(6)	Paul Morand	(25)
François-Paul Alibert	(6)	Boris de Schloezer	(25)
Georges Duhamel	(6)	Henri Ghéon	(24)
Henry de Montherlant	(6)	Jacques Rivière	(24)
Benjamin Crémieux	(6)	Jean Prévost	(18)
Joseph Conrad	(5)	Marcel Arland	(18)
Henry Deberly	(5)	Valéry Larbaud	(18)
Marcel Jouhandeau	(5)	Paul Rival	(17)
André Lhote	(5)	Jacques de Lacretelle	(17)
André Salmon	(5)	Ramon Fernandez	(16)
		Henri Rambaud	(15)
		Jean Paulhan	(15)

Da análise desta tabela se deduz a nítida existência de duas equipas distintas: a dos *Textos Principais*, composta pelos mais antigos colaboradores e a das *notas*, bem mais extensa e eclética.

Relativamente ao primeiro grupo, importa salientar que, dos dez primeiros escritores, oito são antigos colaboradores (Gide, Rivière, Proust, Schlumberger, Valéry, Larbaud, Romains e Claudel). Gide encontra-se em primeiro lugar, com trinta textos

publicados. O seu protagonismo é incontestável, o que talvez explique o lugar-comum segundo o qual a *NRF* continuaria a ser a *sua* revista. Segue-se o nome do novo director, com apenas metade das publicações. A seguir a Proust, aparece Schlumberger que, com nove textos dados à estampa, ocupa o quarto lugar da tabela, sendo que também será um prolífero redactor de notas. Neste grupo de dezanove escritores, Gide e Schlumberger são os únicos pais fundadores presentes. O afastamento de Ruyters é anterior à guerra e o seu nome só aparece na *NRF* de Rivière, numa tradução de *The heart of darkness* de Joseph Conrad (Dez. de 1924 a Fev. de 1925). Drouin, aliás Michel Arnauld, tem uma participação muito modesta (9 textos), que cessará completamente após a morte de Rivière. Copeau, absorvido pelo teatro que fundara em 1913, limitar-se-á a publicar quatro páginas sobre “La réouverture du Vieux-Colombier” (Nov. de 1919). Quanto a Ghéon, a sua colaboração começa por ser regular e frequente, entre 1919 a 1921, para cessar, definitivamente, a partir de Janeiro de 1923.

Entre 1919 e 1925, Proust torna-se um escritor proeminente nos sumários da *NRF*, assim como no catálogo das edições Gallimard. Em 1923, após a sua morte, o autor de *A la recherche du temps perdu* será homenageado com um número especial, ao qual se seguirá uma edição sistemática de escritos póstumos, que culmina com a publicação de *Le Temps retrouvé* (1927).

Os nomes de Proust e de Gide ocorrem, geralmente, em conjunção com os de Valéry e Claudel. Muitos críticos viram na consagração destas quatro notáveis figuras uma das principais conquistas da *NRF* de Rivière. Assim, na sua homenagem ao director da *NRF* recentemente desaparecido, Joseph Delteil afirmava que “si l’on supprime de la Littérature actuelle les noms de tous les écrivains publiés à la *Nouvelle Revue Française*, eh bien, il ne reste pas grand chose”⁶⁵⁸. O amigo de Rivière acrescentava ainda :

C’est un fait que la *Nouvelle Revue Française* de Jacques Rivière a orienté la Littérature française dans un sens, dans le sens moderne. Cette révision des valeurs qu’il s’était dès le début proposée, il l’a à peu près accomplie. A ce point de vue, sa tâche organisatrice est faite. Il faut affirmer bien haut que sans Jacques Rivière, la Littérature française en serait toujours aujourd’hui à France, à Bourget et à Richopin. C’est grâce à Jacques Rivière qu’elle en est tout de même à Claudel, à Gide, à Proust, à Valéry.⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ Joseph Delteil, “L’homme de barre”, in *NRF – Hommage à Jacques Rivière*, n° 139, Abril de 1925, p. 148.

⁶⁵⁹ *ibid.*

Regressando à tabela dos colaboradores, Pierre Drieu La Rochelle é, pela sua juventude uma figura excepcional neste grupo de escritores consagrados. Com seis textos no corpo principal da revista e com catorze notas, o autor reivindica, desde cedo, a sua filiação à revista, que ele próprio dirigirá duas décadas depois. Da mesma geração e com o mesmo número de publicações, destaca-se também o nome de Henry de Montherlant que será um dos frequentadores assíduos da *Rue Madame*. De salientar é ainda a entrada para a *NRF* de Jules Supervielle (1884-1960), um poeta cujo nome não ocorre na tabela, mas cuja importância merece ser sublinhada. Admirador de Claudel, o jovem poeta começa por publicar, em Setembro de 1918, um conjunto de poemas no *Mercure de France*. Em Maio de 1919, vem a lume o seu livro intitulado *Poèmes* (edições Figuière), prefaciado por Paul Fort. Este volume chama a atenção de Valéry e de Gide que o coloca em contacto com Rivière. É em Abril de 1920 que o nome de Supervielle aparece, pela primeira vez, na *NRF*, a propósito da publicação de três dos seus poemas⁶⁶⁰. Grande viajante, Supervielle integra-se na família dos escritores cosmopolitas e itinerantes da *NRF*.

É na secção *Notes* que se encontram os redactores mais prolíficos da revista que são mais numerosos e, geralmente, mais novos que os da primeira parte dos sumários. Tal como na primeira série da revista, a secção dos sumários é objecto de uma atenção particular por parte dos fundadores da revista, empenhados numa constante busca de equilíbrio e homogeneidade. Com efeito, dois terços das notas publicadas, entre 1919 e 1925, são da autoria de uma vintena de colaboradores. Nove deles redigem metade da totalidade das notas: Crémieux, Allard, Thibaudet, Fiérens, Schlumberger, Marcel, Lhote, Pourrat e Bertaux. Note-se, contudo, que Jean Prévost e Henri Rambaud só entram para a revista em 1924, Ramon Fernandez, em 1923 e Henri Ghéon suspende a sua colaboração a partir de 1923.

Vemos constituir-se, rapidamente, uma equipa de redactores bastante restrita, no âmbito da qual cada elemento se dedica a uma área especializada: os poetas Allard e Fiérens ocupam-se de poesia, André Lhote de pintura, Gabriel Marcel de teatro, Félix Bertaux de literatura alemã, Boris de Schloezer de música e Benjamin Crémieux de literatura italiana e de livros de autores judaicos.

Apesar de se investir numa solução de continuidade, nota-se um visível empenho na renovação da equipa: dos 21 principais autores de notas, apenas 6 haviam já colaborado

⁶⁶⁰ Jules Supervielle, “Centre de l’horizon marin. – Invocation aux oiseaux. – L’escale portugaise.”, *NRF*, n° 79, Abril de 1920, pp. 482-486.

na revista, antes de Agosto de 1914: Bertaux, Ghéon, Larbaud, Rivière, Schlumberger e Thibaudet. Com efeito, a partir de 1919, a revista acolhe, todos os dias, novos talentos que vêm confirmar o dinamismo da segunda *NRF*, na qual coabitam três gerações diferentes: os antigos colaboradores (Thibaudet e Bertaux), os de idade intermédia, na sua quase totalidade recrutados recentemente (Crémieux, Allard, Mauriac, Marcel, Lhote, Du Bos, Schloezer, Paulhan, Maurois, Morand, Maurice Boissard⁶⁶¹) e os mais novos, ou seja, aqueles que entraram na vida adulta durante ou após a guerra e que, em 1919, se encontravam no início das suas carreiras literárias (Arland, Malraux, Fernandez, Alfred Fabre-Luce, Alexandre Vialatte, Cassou, Prévost, Rambaud, Drieu La Rochelle).

Rivière converte a revista num espaço plural, acolhendo não só os mais diversos talentos, como também os mais diversos movimentos literários, mesmo quando isso pode comprometer a coesão do grupo, tal como demonstra o seu diálogo com as vanguardas, nomeadamente com o dadaísmo e com o surrealismo. Com efeito, sob influência de Rivière e de Paulhan, a *NRF* passa a incluir nos seus sumários a uma nova geração de escritores que, à imagem de Dada e dos surrealistas, postulavam uma subversão dos valores literários anteriores à guerra. O período que vai de Abril a Outubro de 1920 constitui a época áurea do Surrealismo na *NRF*, com a entrada, para as páginas da revista de André Breton (recomendado por Valéry e amigo de Paulhan)⁶⁶², Louis Aragon⁶⁶³, Max Jacob⁶⁶⁴, Paul Eluard⁶⁶⁵ e Jean Richard Bloch⁶⁶⁶.

Em Abril desse mesmo ano, Gide publica na *NRF* um texto, no qual define o dadaísmo como “une entreprise de démolition”⁶⁶⁷. Quatro meses depois, num artigo intitulado “Reconnaissance à Dada”, Rivière examina o movimento em questão, expondo

⁶⁶¹ Pseudónimo de Paul Léautaud.

⁶⁶² André Breton, “*Les chants de Maldoror*, par le Comte de Lautréamont” (*NRF*, nº81, Junho de 1920, pp. 917-920); “Pour Dada” (*NRF*, nº83, Agosto de 1920, pp. 208-215); “Gaspard de la nuit, par Louis Bertrand” (*NRF*, nº 84, Setembro de 1920, pp. 455-458).

⁶⁶³ Louis Aragon, “Toutes choses égales d’ailleurs” (*NRF*, nº 84, Setembro de 1920, pp. 346-382); “Les contes de Perrault, illustrés par Lucien Laforgue” (*NRF*, nº 90, Março de 1921, pp. 373); “Les Aventures de Télémaque (fragment)” (*NRF*, nº 95, Agosto de 1921, pp. 167-175); “Les Paramètres” (*NRF*, nº 101, Fevereiro de 1922, pp. 190-198); “L’Extra” (*NRF*, nº 106, Julho de 1922, pp. 20-29). O diálogo com Aragon cedo será interrompido, na sequência da crítica de Rivière às suas *Aventures de Télémaque*, em Abril de 1923 (Jacques Rivière, “*Les Aventures de Télémaque*, par Louis Aragon”, *NRF*, nº 115, Abril de 1923, pp. 700-703).

⁶⁶⁴ Max Jacob, “Bonnes intentions” (*NRF*, nº 85, Outubro de 1920, pp. 489-495); “Lettres avec commentaires” (*NRF*, nº 91, Abril de 1921, pp. 385-400).

⁶⁶⁵ Paul Eluard, “Haïs-Kaïs: Pour vivre ici” (*NRF*, nº 84, Setembro de 1920, pp. 340-341).

⁶⁶⁶ Jean Richard Bloch, “Le paradis des conditions humaines” (*NRF*, nº 79, pp. 545-566).

⁶⁶⁷ André Gide, “Dada”, (*NRF*, nº 79, Abril de 1920, pp. 477-481), in Pierre Hebey, *L’esprit NRF*, p. 281.

as suas direcções doutrinárias e explicando as razões que o levaram a acolher esta nova geração de escritores:

Ce qui me plaît en celle-ci [la doctrine des Dadas], - outre le secours provisoire qu'elle aura prêté à de jeunes talents que je m'attends à voir s'élever très haut, - c'est sa franchise, et c'est la netteté avec laquelle elle permet de caractériser la situation littéraire actuelle. Jusqu'aux Dadas on a vécu dans la réticence. Tout ce que disent et prétendent les Dadas, il y a longtemps que toute une lignée d'écrivains s'appuie dessus ; mais aucun n'avait encore osé le déclarer, le produire comme axiome, ni en envisager de face toutes les conséquences. C'est la première fois que l'on prend conscience des dogmes essentiels que toute la littérature des cent dernières années implique et désigne ; c'est la première fois aussi que l'on se décide à une pratique vraiment scrupuleuse, vraiment religieuse et systématique de ces dogmes.⁶⁶⁸

No fundo, o que Rivière valorizava no movimento Dada era apenas o seu espírito de independência e a sua atitude de transgressiva frontalidade, que, de certa forma, não eram incombináveis com a noção de sinceridade tão insistentemente proclamada. Já no que diz respeito às suas práticas literárias, o director da *NRF* considera-as inexequíveis e condenadas à inconcretização. A esta tomada de consciência não é alheio o seu reconhecimento devido a Dada:

Le grand mérite à mes yeux de Dada, le service immense qu'il me rend et ce qui lui vaut ma reconnaissance, c'est qu'il me découvre d'un seul coup cette impasse, c'est qu'il atteint dans un sursaut de logique au point de paralysie complète et d'auto-anéantissement d'un art dont je soupçonnais déjà fragiles les chances de vie.⁶⁶⁹

No entanto, Schlumberger, a quem escapa a argumentação dialéctica de Rivière bem como a antífrase do título, insurgiu-se violentamente contra esta forma de “consécration littéraire accordée aux entrepreneurs de démolition”⁶⁷⁰. Alban Cerisier observa que a relação de Rivière com os escritores vanguardistas “tient à la fois de la

⁶⁶⁸ Jacques Rivière, “Reconnaissance à Dada” [*NRF*, nº 83, Agosto de 1920, pp. 216-237], in *Etudes – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, p. 381.

⁶⁶⁹ *ibid.*, p. 386.

⁶⁷⁰ Jean Schlumberger, “Reprise de la *NRF* après la guerre”, *NRF*, nº 588, Fevereiro de 2009, p. 47.

réprobation instinctive et du prosélytisme analytique”⁶⁷¹. Por outras palavras, “à l’issue de l’interprétation, il y a l’espoir d’une conversion, d’un retournement”⁶⁷².

Esta breve resenha dos escritores e críticos da *NRF* vem consubstanciar a auto-representação da revista enquanto “un groupement d’esprit libres”⁶⁷³ e um órgão apto a “se rendre sensible comme un microphone aux moindres bruissements de la Beauté”⁶⁷⁴. Ora, uma das grandes virtudes de Rivière foi saber equilibrar e coligar as mais diversas idiossincrasias, escolas, nacionalidades e artes: “Qui a su parler avec la même lucidité enthousiaste, avant même que leur gloire ne soit établie en France de Wagner ou de Stravinsky?”⁶⁷⁵. São estas qualidades que fazem do jovem director da *NRF* um “inventeur (on veut dire éclaircur) des plus grands maîtres de l’art moderne, de Cézanne à Debussy et de Stravinsky à Proust”⁶⁷⁶.

Em 1922, para replicar ao já referido artigo de Gide, no *Gaulois du Dimanche*, no qual ele se desvinculava da *NRF*, Rivière redige um longo texto sobre a história da revista, convocando os excelentes resultados até então obtidos. Após uma sintética mas expressiva recapitulação dos valores iniciais do grupo, Rivière enumera os seus principais prolongamentos (Edições *NRF* e *Vieux-Colombier*) e as suas mais recentes ramificações, que concretizam o princípio segundo o qual “chaque art doit être étudié et suivi dans sa pureté”⁶⁷⁷: a *Revue musicale* (1920), dirigida por Henry Prunières e cujo secretário de redacção é Boris de Schloezer; a colecção ilustrada *Peintres français nouveaux* (1919); *Architectures*, uma publicação luxuosa dedicada “à l’art décoratif”⁶⁷⁸. Afinal, “n’est-ce pas aux rameaux qui lui poussent que l’on reconnaît la vitalité d’un arbre ?”⁶⁷⁹

⁶⁷¹ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 261.

⁶⁷² *ibid.*

⁶⁷³ André Gide, “La *NRF*, un groupement d’esprits libres” [*Le Gaulois du dimanche*, 10 de Julho de 1920], in *La Nouvelle Revue Française*, nº 588, Fevereiro de 2009, pp. 35-36.

⁶⁷⁴ Jacques Rivière, “La Nouvelle Revue Française”, *NRF*, nº 69, Junho de 1919, p. 7.

⁶⁷⁵ Jean Lacouture, “Jacques Rivière, la vérité plurielle”, in *Jacques Rivière, L’homme de barre de La Nouvelle Revue Française, 1909-1925*, Catálogo da exposição organizada na Mediateca de Bourges de 18 de Junho a 29 de Agosto de 2009, Número especial do *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d’Alain Fournier*, nº122, 2º semestre de 2009, p. 3.

⁶⁷⁶ *ibid.*, p. 2.

⁶⁷⁷ Jacques Rivière, “La *NRF*: Son histoire, son programme, son avenir” [Brochure de présentation de la *NRF*, 1922], in *La Nouvelle Revue Française*, nº 588, Fevereiro de 2009, p. 55.

⁶⁷⁸ *ibid.*

⁶⁷⁹ *ibid.*, p. 54.

Em conclusão, Rivière enuncia o lema da sua revista – a exploração e a produção de *qualidade* artística, em todos os domínios da arte – assumindo-se, assim, como um “pilote au pluriel”⁶⁸⁰ de uma aventura “à travers toutes les forêts de l’art”⁶⁸¹:

Cette brève esquisse n’est que pour faire sentir la permanente activité de la *NRF* – elle doit permettre aussi de comprendre qu’il faut apercevoir, sous ces trois lettres vite énoncées, autre chose que le titre d’une revue quelconque. A cette devise correspond en réalité tout un vaste mouvement, qui est une recherche, dans tous les arts, et un effort pour déceler et produire la *qualité*. (...) Prise en soi, la *NRF* apparaît donc à la fois comme la meilleure anthologie et le meilleur guide qu’il soit possible de souhaiter à présent. Le lecteur qui aura suivi quelques-uns de ses numéros se sentira tout naturellement entraîné dans un courant d’idées, dont il ne lui sera peut-être pas possible tout de suite de résumer la tendance par une formule, mais qu’il reconnaîtra librement orienté et propre à le conduire vers l’appréciation la plus saine et la plus juste des œuvres littéraires, des œuvres d’art, et des idées d’hier et d’aujourd’hui.⁶⁸²

Tomando em consideração estas premissas, Rivière tentou fazer com que, assumidamente *francesa*, a *NRF* não permanecesse impermeável ao resto do mundo e que, conquanto revista de *literatura*, ela não se fechasse nem à pintura, nem à música, nem a qualquer outra expressão artística. Rivière foi, pois, um cultor de uma arte sem fronteiras, um “ghetteur universel auquel rien de ce qui s’écrit, se peint ou se compose ne saurait être étranger”⁶⁸³.

Se, para Rivière, não se erguem fronteiras artificiais entre as várias modalidades artísticas, o mesmo acontece relativamente às nacionalidades. Por outras palavras, o director da *NRF* fez questão que esta continuidade entre as diferentes formas de expressão estética encontrasse correspondência no domínio geográfico. Com efeito, embora o seu programa pareça orientar-se no sentido de uma afirmação da supremacia nacional em literatura, a *NRF* não deixa de conceder um espaço privilegiado às literaturas estrangeiras, prosseguindo o trabalho de mediação iniciado antes de 1914. Assim, uma das originalidades da revista de Rivière será a supressão das fronteiras culturais e literárias, assim como a sua abertura ao outro. Os homens da *NRF* (Gide, Larbaud, Du Bos, Cassou,

⁶⁸⁰ Jean Lacouture, “Jacques Rivière, la vérité plurielle”, p. 3.

⁶⁸¹ *ibid.*

⁶⁸² Jacques Rivière, “La *NRF* : Son histoire, son programme, son avenir”, pp. 55-56.

⁶⁸³ Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle : Jacques Rivière et la NRF*, p. 499.

Bertaux, Crémieux, Schloezer, Fernandez et Groethuysen) serão infatigáveis divulgadores das literaturas russa, inglesa, alemã, italiana e espanhola⁶⁸⁴.

Antes da *NRF*, nenhuma outra revista se empenhara tanto no acolhimento e compreensão do génio russo, nas suas mais diversas formas: Dostoievski, Mussorgsky, Stravinsky, Chestov, Tolstoï ou Gorki são apenas alguns dos nomes do extenso elenco que a *NRF* revelou aos seus leitores.

A literatura inglesa, presença assídua ao longo das páginas da *NRF*, é entusiasticamente representada por Gide, Larbaud, Ruyters, Du Bos, Rivière, entre outros, que revelaram ao público francês escritores como Samuel Butler, David Garnett, T. S. Eliot, George Meredith, Joseph Conrad, Robert Browning, Ambrose Bierce, William Blake, Dickens, Stevenson, Kipling, Fielding, John Donne, entre outros. A leitura dos romancistas russos e ingleses informa, de modo determinante, o debate sobre o romance, pelos modelos ficcionais inovadores que propõem, tal como Rivière refere no seu artigo de 1913 sobre o romance de aventura.

No que diz respeito às literaturas românicas, Rivière parece não lhes dispensar idêntica atenção, embora fosse amigo de Ungaretti e admirasse incondicionalmente Luigi Pirandello pela sua paixão psicológica e o seu interesse pelo inconsciente. O representante emblemático da literatura italiana na *NRF* era Crémieux. Da literatura espanhola, representada por Cassou et Fernandez, sobressaem sobretudo os nomes de Miguel de Unamuno e Ortega y Gasset.

As relações da *NRF* com as letras alemãs terão que ser entendidas no contexto de tensão política entre os dois países. A literatura alemã era, geralmente, analisada a partir de uma perspectiva contrastiva, no propósito de estabelecer o primado da língua e cultura francesas. Segundo Bertaux (um dos seus principais estudiosos, juntamente com Groethuysen e Alain Desportes⁶⁸⁵), se a língua alemã conquista alguma ductilidade no processo evolutivo, é graças à sua aproximação da língua francesa⁶⁸⁶.

Apesar da brevidade do seu directório, Rivière conseguiu fazer vingar na arena literária o inconfundível espírito *NRF*: imparcialidade, rigor intelectual, paixão pela descoberta e capacidade de escuta crítica. Foi pelo seu constante esforço de abertura que o

⁶⁸⁴ O romance americano não aparece com frequência nas páginas da *NRF*. Embora os pais fundadores tenham revelado Walt Whitman e se faça referência a Henry Thoreau e a Edgar Poe, nem Dos Passos, nem Faulkner, nem Hemingway chamaram a atenção dos homens da *NRF*.

⁶⁸⁵ Pseudónimo de Aline Mayrisch.

⁶⁸⁶ Cf. Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française – II*, pp. 228-229.

jovem director conferiu à *NRF*, em menos de seis anos, o seu estatuto mítico e o seu rosto definitivo – aquele que perdurará sob a égide de Paulhan.

2.4. Depois de Rivière

Jacques Rivière desaparece, prematuramente, a 14 de Fevereiro de 1925. O seu sucessor na direcção da revista será, a partir do dia 1 de Abril, Gaston Gallimard. Jean Paulhan ocupará o cargo de chefe de redacção até Dezembro de 1934, tornando-se director da *NRF* em Janeiro de 1935. Apesar de todo o empenho com que o editor se dedica à revista, é a figura de Paulhan que, progressivamente, se vai destacando como *chef de file* da *NRF*. Assim, a sua nomeação para o cargo de director, dez anos mais tarde, vem apenas formalizar um facto já incontestado.

É sob a égide de Paulhan que a *NRF* alcança a sua verdadeira hegemonia, transformando-se numa insuperável instância de consagração literária. Em 1927, numa “Lettre à nos abonnés”, a redacção congratulava-se pelo “succès rapide, inattendu, qui a fait en treize années de la *Nouvelle Revue Française* la première revue littéraire de France”⁶⁸⁷. Coadjuvado por um comité de redacção, no qual reencontramos os nomes de Arland, Crémieux, Fernandez e Schlumberger, Paulhan impõe-se, pouco a pouco, como uma das mais notáveis personalidades das letras francesas. Se, por um lado, assegura a presença dos antigos colaboradores nos sumários da *NRF*, não deixa, por outro, de captar novos e diversos talentos⁶⁸⁸, ampliando consideravelmente a sua vocação eclética.

Em observância dos princípios basilares da revista, nomeadamente o da autonomia absoluta da literatura e o da busca constante de equilíbrio, o novo mentor tenta perseverar no programa de desmobilização cultural preconizado por Rivière. No entanto, a partir de 1930, dealbar de tempos caóticos e de uma época de tribulações, estas práticas revelar-se-ão difíceis de manter. Com efeito, num contexto especialmente tenso, marcado pela crise económica mundial e pela ascensão dos regimes totalitários, a *NRF* dos anos trinta será, inevitavelmente, o reflexo de uma sociedade à beira do abismo: “La *NRF* paraît cependant

⁶⁸⁷ Nota da redacção, “Lettre à nos Abonnés”, in Claude Martin, *La Nouvelle Revue Française de 1925 à 1934*, Lyon, Centre d’Etudes Gidiennes, 1976, p. XIV.

⁶⁸⁸ Entre os autores que entraram para a *NRF* sob o magistério de Paulhan (1925-1940) contam-se: Berl, Ungaretti, Vitrac, Chamson, Jouve, J. Grenier, Michaux, Giono, Leiris, Parain, Wahl, Chardonne, Daumal, Fombeure, Guilloux, Ramuz, Rolland de Renéville, Rougemont, Dabit, Follain, Audiberti, Cingria, Sachs, Pasternak, Etiemble, Caillois, Queneau, Bachelard, Sartre, Gilbert-Lecomte, Bousquet, Robin...

plus bringuebalée par les évènements qu'en situation de les maîtriser ou de les infléchir par l'exercice d'une intelligence et d'une volonté collectives"⁶⁸⁹. Os sumários da década de 1930 a 1940 tornam perceptível uma evolução profunda do ideário da revista, impulsionada pela crescente influência dos problemas morais e sociais no seio da própria *NRF*.

Apercebendo-se da impossibilidade de tornar a revista imune à intromissão da política, Paulhan tenta, contudo, mitigar a sua preponderância excessiva. Assim, no seu discurso de “Présentation de la *NRF* à Rádio 37”⁶⁹⁰, o director reafirma a especificidade literária da revista, assim como o seu princípio de total imparcialidade, avisando o leitor de que

C'est une revue littéraire. On aurait tort de l'acheter pour se faire une opinion sur la politique, ou sur l'économie sociale. Il lui arrive de parler de politique, mais c'est, en général, en des sens contradictoires. Et le lecteur qui la suivrait fidèlement devrait se résigner à être réactionnaire un mois, et révolutionnaire le mois suivant ; fasciste en janvier et antifasciste en mars.

Mais il est un point sur lequel elle ne varie pas : c'est la valeur littéraire. Il est un domaine dans lequel elle est inflexible : c'est la qualité de la pensée, et la pureté de l'expression.⁶⁹¹

Neste sentido, é verdade que a *NRF* pode, efectivamente, deixar o leitor desorientado pela multiplicidade das vozes e tendências que nela se cruzam, fazendo contracenar, nas suas páginas, o antifascista Malraux com o fascista Drieu La Rochelle, o judeu Benda com o antisemita Jouhandeau, o Mauriac de direita com o filósofo Alain de esquerda, etc. Assim, celebrando a radical independência do espírito, Paulhan pretende que a *NRF* desempenhe um papel de guia idóneo das mais diversas formas de pensamento, tal como prescrevera Rivière, em 1919, enfatizando que todos os pontos de vista expostos deveriam ser “réfléchis et sincères et n'entraîner entre ceux qui les défendront ni haine, ni intolérance”⁶⁹².

No entanto, quando o ódio e a intolerância entram em cena, o princípio da imparcialidade fica, irremediavelmente, comprometido. Disso oferecem iniludível testemunho os sumários da revista, onde se pressente a emergente pressão política na criação de novas rubricas, nomeadamente “L'Air du mois”, lançada em Dezembro de

⁶⁸⁹ Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, p. 384.

⁶⁹⁰ Jean Paulhan, “Présentation de la *NRF* à Rádio 37”, in *NRF*, nº 588, Fevereiro de 2009, pp. 66-71.

⁶⁹¹ *ibid.*, pp. 69-70.

⁶⁹² *ibid.*

1933, na qual os escritores se podiam exprimir espontaneamente sobre temas de carácter não literário. Em Maio de 1937, surge o “Bulletin” que preenche as últimas quatro páginas da revista com assuntos de actualidade tanto literária como política.

A partir de 1934, o antifascismo torna-se a linha ideológica preponderante da revista. Em Fevereiro desse mesmo ano, Drieu La Rochelle aproxima-se da Alemanha fascista, antes de se juntar, em 1936, ao PPF de Doriot. Em Maio, divulga na *NRF* a sua profissão de fé ideológica, confessando que “il y a quelque chose dans le fascisme qui répond à mes tendances naturelles”⁶⁹³ e confirmando a sua sedução por uma “certaine disposition virile”⁶⁹⁴. Nos meses seguintes, consolida-se o antifascismo da *NRF*, através de vozes como as de Malraux⁶⁹⁵, Benda ou Suarès, o antifascista mais veemente da revista. O número de Novembro de 1934 abre com um ensaio intitulado “Vues sur l’Europe”, no qual Suarès denuncia “le mythe de la race”⁶⁹⁶, considerando-o “la plus basse des idolâtries matérialistes”⁶⁹⁷ e acusando Hitler e Goebbels de serem “des sbires triomphants, la plus basse espèce de dictateurs que le monde ait connus depuis cent ans”⁶⁹⁸. Partidário incondicional da democracia e apreensivo relativamente à escalada fascista, Paulhan⁶⁹⁹ partilha integralmente este ponto de vista, fazendo-o coincidir com o da *NRF*, que publica regularmente, desde Junho de 1932, fragmentos do *Journal* de Gide sintomáticos da evolução do seu ideário social e da sua adesão ao comunismo.

Paulhan tenta, contudo, conciliar as tendências e manter a *NRF* no *extremo centro*, asseverando com convicção que: “Enfin, non, tant que j’y serai, *La NRF* ne sera pas une ‘revue de gauche’, mais plutôt – disons avec Gide: d’extrême milieu. (Je ne sais si Gide le dirait toujours)”⁷⁰⁰. No entanto, o ano de 1938 imporá mudanças radicais, provocadas pela assinatura, na noite de 29 para 30 de Setembro, dos Acordos de Munique, que põem termo definitivo às reservas e ambiguidades de Paulhan que doravante passará a manifestar uma posição inequívoca. Em Novembro de 1938, sob o pseudónimo de Jean Guérin, o director

⁶⁹³ Pierre Drieu La Rochelle, “Guerre et Révolution”, *L’Air du mois*, *NRF*, n° 248, Maio de 1934, pp. 887-888.

⁶⁹⁴ *ibid.*

⁶⁹⁵ O romance *La Condition Humaine*, verdadeira exaltação da revolução comunista, é publicado na *NRF*, entre Janeiro e Junho de 1933.

⁶⁹⁶ André Suarès, “Vues sur l’Europe”, *NRF*, n° 254, Novembro de 1934, p. 653.

⁶⁹⁷ *ibid.*

⁶⁹⁸ *ibid.*, p. 642.

⁶⁹⁹ O director da *NRF* apoia, desde a sua criação em Março de 1934, o *Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes*.

⁷⁰⁰ Carta de Paulhan a Charle-Ferdinand Ramuz, 6 de Maio de 1934, *apud* Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003, p. 77.

da *NRF* exprime claramente, na rubrica “Bulletin”, a sua frontal oposição aos Acordos, afirmando que “Par les accords de Munich, la paix est sauvée. La paix dans ce qu’elle a de plus plat et de plus périssable”⁷⁰¹. No número seguinte, Paulhan assina o seu primeiro artigo político, sintomaticamente intitulado “Il ne faut pas compter sur nous”⁷⁰², cuja frase de abertura era: “Cette fois-ci la honte a été si forte que le plus distrait l’a sentie passer”⁷⁰³. No discurso com que a Redacção da *NRF* se dirige aos seus leitores, em Fevereiro de 1940, detecta-se um tom indiscutivelmente distinto daquele com que se lhes tinha dirigido dez anos antes, não escamoteando os problemas políticos, sociais e morais com que a revista se confronta:

Depuis vingt ans, la *NRF* n’a cessé de grandir en influence et en autorité. Aux articles de pure littérature se sont ajoutés des articles de sciences, d’économie sociale, d’histoire des religions. *L’Air du Mois* et le *Bulletin* nous ont permis, sans faire à la mode la moindre concession, de traiter bien des sujets d’actualité, de commenter bien des ouvrages qui échappaient jusque-là à notre attention. La guerre enfin a laissé à la *NRF* son aspect habituel. Les problèmes qu’elle pose à chaque Français et à chaque homme, ceux que déjà nous pose l’après-guerre, seront dans ses pages l’objet d’une attention constante.⁷⁰⁴

Numa carta dirigida a Drieu La Rochelle, em Maio de 1940, Paulhan definia, com desassombro, a posição da *NRF*: “La position de la Revue, et la mienne, sont fort nettes. Elles ressortent, depuis 1937, de plusieurs textes qui n’ont jamais été, même dans nos pages, discutés ou contestés : Dictature de la France”⁷⁰⁵. No seu último texto publicado na *NRF*, antes da Ocupação, e premonitoriamente intitulado “L’espoir et le silence”, Paulhan confia ao seu leitor, como que profetizando os quatro anos de terror que se aproximavam e durante os quais todas as esperanças se depositariam na silenciosa insurreição da Resistência:

⁷⁰¹ Jean Guérin, “Bulletin”, *NRF*, n° 302, Novembro de 1938, p. 877. A rubrica “L’Air du mois” deste número foi inteiramente dedicada aos Acordos de Munique.

⁷⁰² Jean Paulhan, “Il ne faut pas compter sur nous”, *L’air du mois*, *NRF*, n° 303, Dezembro de 1938, pp. 1065-1067.

⁷⁰³ *ibid.*, p. 1065.

⁷⁰⁴ “A nos lecteurs et à nos abonnés”, *NRF*, n° 317, Fevereiro de 1940, p. 44 (Caderno publicitário), *apud* Claude Martin, *La Nouvelle Revue Française de 1935 à 1940*, Lyon, Centre d’Etudes Gidiennes, 1977, p. IX.

⁷⁰⁵ Carta de Paulhan a Drieu La Rochelle, 22 de Maio de 1940, *apud* Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, p. 83.

Pourtant nous nous battons pour quelque chose qui ressemble à la République : pour la liberté des personnes, contre la servitude volontaire. En vérité, le problème a des termes si clairs qu'il serait fou de ne point espérer une réconciliation française, si chacun de nous, dès aujourd'hui, le pose et s'essaie à le résoudre, dans son secret. Dans son silence.⁷⁰⁶

A publicação da *NRF* é interrompida a partir do número de Junho de 1940, para ser reiniciada em Dezembro desse mesmo ano, depurada dos seus autores judaicos e comunistas e dirigida por Drieu La Rochelle⁷⁰⁷, o mesmo que, alguns meses antes, registava no seu *Diário* palavras expressivas de um violento ressentimento relativamente à revista: “Quant à La *NRF*, elle va ramper à mes pieds. Cet amas de Juifs, de pédérastes, de surréalistes timides, de pions franc-maçons, va se convulser misérablement”⁷⁰⁸.

A *NRF* colaboracionista extinguir-se-á em Junho de 1943. No número de Janeiro desse derradeiro ano, Drieu La Rochelle redige um “Bilan” dos seus dois primeiros anos de direcção, no qual confessa o seu desinteresse pela revista, assim como o malogro do seu projecto editorial, não deixando, contudo, de reafirmar as suas convicções ideológicas:

Certains m'ont beaucoup reproché de faire de la politique dans la revue. J'aime mieux ceux qui me haïssent pour y avoir fait une certaine politique. (...) Et quoi qu'on pense de ma préoccupation européenne et de mon vif intérêt pour le mouvement hitlérien à travers l'Europe, je trouve qu'il aurait été affreux que dans un lieu de vigilance, comme doit être une revue, le silence se fit sur ce qui se passait non plus à nos portes, mais dans notre cité. (...) Je suis fasciste parce que j'ai mesuré les progrès de la décadence en Europe. J'ai vu dans le fascisme le seul moyen de contenir et de réduire cette décadence, et par ailleurs ne croyant plus guère dans les ressources politiques de l'Angleterre comme de la France, réprouvant l'intrusion d'empires étrangers à notre continent comme ceux des Etats-Unis et de la Russie, je n'ai vu d'autre recours que dans le génie de Hitler et de l'Hitlérisme.⁷⁰⁹

Estamos, pois, muito longe do registo das “Considérations” de 1909 e do artigo-manifesto de Junho de 1919. Estamos muito longe da *NRF* de Gide e da de Rivière, aquelas que, na verdade, fecundamente modelaram o espírito da *presença*.

⁷⁰⁶ Jean Paulhan, “L'espoir et le silence” [*NRF*, n° 321, Junho de 1940, pp. 721-722], in Pierre Hebey, *L'esprit NRF 1908-1940*, p. 1291.

⁷⁰⁷ A 9 de Novembro de 1940, a polícia militar alemã encerra as Edições Gallimard. Após longas e difíceis negociações, Gallimard cede a revista a Drieu La Rochelle e ao colaboracionismo, para salvar as edições, que retomam, assim, a sua actividade.

⁷⁰⁸ Pierre Drieu La Rochelle, *Journal 1939-1945*, Paris, Gallimard, col. «Témoins», 1992, p. 246.

⁷⁰⁹ Pierre Drieu La Rochelle, “Bilan”, *NRF*, n° 347, Janeiro de 1943, p. 103.

II.

A presença: em demanda de um espaço próprio

1. A génese: entre tradição e vanguarda

É evidente que a “*presença*” não saiu pura e incólume das ondas atlânticas, nem tão pouco arrancada à coxa de Júpiter...¹

(...) a *Presença* é o resultado da união de elementos vários e diversos, oriundos de uma *Pré-Presença* de incidências várias e diversas.²

Em termos de periodização literária, a *presença* – *segundo modernismo* ou *movimento da presença* – é sucessora directa de *Orpheu* – *primeiro modernismo* ou *movimento do Orpheu* – desatendendo-se, quase invariavelmente, àquele “lapso de tempo”³ que separa o aparecimento das duas revistas, por se considerar que nele “nada se verifica no campo literário a que possa atribuir-se decidida importância”⁴. No entanto, esse período intervalar constitui um interregno artístico-literário incontestavelmente revelador, ao qual cabe um papel determinante na *mise en place* daquela que se tornará uma das mais importantes revistas literárias do século XX, plataforma de passagem, lançamento ou afirmação de alguns dos mais destacados protagonistas da cena literária.

A verdade é que a efemeridade e extinção de *Orpheu* não significou a morte da sua mensagem; os homens congregados em seu torno continuaram a desenvolver a sua

¹ António de Navarro, “Uma entrevista com José Régio ou o pré-presencismo”, in *A dez anos da morte de Régio, Testemunhos de Orlando Taipa e outros*, Lisboa, Editorial Resistência, 1980, p. 57.

² José de Melo Cunha, *Para a história da “presença”: determinação e implicações de uma pré-presença*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1965, p. 104.

³ João Gaspar Simões, *Perspectiva histórica da poesia portuguesa [século XX] Dos simbolistas aos novíssimos*, Porto, Brasília Editora, 1ª edição, 1976, p. 273.

⁴ *ibid.*, p. 273.

acção e as manifestações modernistas foram coexistindo com outros acontecimentos artístico-literários de tendências complementares ou opostas⁵:

Não quer isto dizer que no interregno de 1915 a 1927 não continuasse a haver modernistas. Eles existiam; simplesmente, depois de figurarem em revistas de facção que pouco duravam, apareciam isoladamente em outras, sem propósitos exclusivos de modernismo, algumas conformistas até, embora nestas houvesse colaboradores de tendências mais ou menos revolucionárias, e que foram depois os que se juntaram em volta da *presença*, trazendo consigo outros que, no momento, davam a sua adesão ao modernismo.⁶

Edmundo de Bettencourt cita vários exemplos de revistas que já acusavam essas tendências revolucionárias: *Athena* e *Contemporânea*, em Lisboa; *Bysâncio* e *Tríptico*, em Coimbra, sendo estas duas últimas consideradas as “antepassadas próximas da *presença*”⁷.

De facto, os directores e colaboradores da *presença* já tinham os seus nomes vinculados a uma intensa actividade artístico-literária e a revistas que, por mais efémeras que tenham sido, em muito terão contribuído para o seu desenvolvimento artístico, representando assim exercícios preparatórios de um projecto que se transformaria num dos mais sólidos e longevos órgãos literários em Portugal. Assim se compreende que muitos estudiosos pressuponham a existência de uma *pré-presença*, ou seja, de um período antes da *presença* e com ela relacionado, em que se começaram “a determinar campos de camaradagem que arrastariam movimentos de ideias, campos e movimentos de ideias que se conduziriam, através de diversos acontecimentos, à *Presença*”⁸. Trata-se de um lapso de tempo “que já não é *Orpheu* e que já não é puramente intervalar, porque se veio revelar conducente à *Presença*”⁹. José de Melo Cunha situa o início desta *pré-presença* por volta de Outubro de 1922¹⁰, por considerar

⁵ No período que medeia o *Orpheu* e a *presença*, outras revistas modernistas, também efémeras, foram dadas à estampa: *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922), *Athena* (1924).

⁶ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, in *O modernismo em Portugal (entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, edição fac-similada, Coimbra, Minerva Editora, 1996, p. 28.

⁷ F.J. Vieira Pimentel, “Da ‘pré-presença’ à *presença*: o nascimento de uma geração”, in *Presença: labor e destino de uma geração*, Coimbra, Angelus Novus Editora, 2002, p. 11. Este texto foi republicado com o mesmo título em *Leituras, Revista da Biblioteca Nacional*, n.ºs 12-13 (Primavera – Outono 2003), pp. 17-44 (volume intitulado “Presenças de *presença*” e totalmente dedicado ao movimento da *presença*, assinalando a comemoração do seu septuagésimo quinto aniversário).

⁸ José de Melo Cunha, *Para a história da “presença”: determinação e implicações de uma pré-presença*, pp. 123-124.

⁹ *ibid.*, p. 124.

¹⁰ Trata-se da data da ida, para Coimbra, de Vitorino Nemésio e Edmundo de Bettencourt; por essa altura José Régio também já aí se encontrava, assim como João Gaspar Simões.

que “as gentes da *Presença*, carregando maiores ou menores experiências pessoais, começam a relacionar-se por essa altura, e é dessa relação e suas trocas de impressões, de ideias, divisões e uniões, que há-de sair a *Presença*”¹¹. O próprio José Régio admite a existência e a relevância destes “bastidores preliminares da *Presença*”, ou seja, “das circunstâncias e ambiência em que nasceu a ideia de uma publicação modernista que, depois, a *Presença* veio a ser”¹².

Assim, nesta fase apresentativa do nosso trabalho, o estudo deste “período preparatório”¹³ revela-se fundamental para uma melhor apreensão e análise do que realmente veio a ser o movimento presencista. Deter-nos-emos, então, em alguns acontecimentos que terão sido, em nosso entender, determinantes para o aparecimento, em 1927, da *Folha de arte e crítica*.

Começaremos pelas revistas *Bysâncio* e *Tríptico* porquanto, apesar de não terem ainda o selo do modernismo, seguindo, pelo contrário, uma tendência subsumível a uma linha tradicional, delas viria a sair, em 1927, o principal núcleo de colaboradores, assim como os três primeiros directores da *presença*.

Paralelamente a esta tendência tradicional, foi gradualmente emergindo outra mais próxima do modernismo e de um programa de matriz vanguardista. Neste sentido, o ano de 1925 é palco de importantes acontecimentos que preludiam um processo de mudança: referimo-nos ao Movimento Futurista de Coimbra e à apresentação da tese de licenciatura de José Maria dos Reis Pereira.

¹¹ *ibid.*, p. 123.

¹² José Régio, “José Régio respondeu a algumas perguntas indiscretas que lhe fizemos”, entrevista ao *Jornal de Notícias*, Suplemento Literário, nº256, 25 de Setembro de 1958, p. 1.

¹³ *ibid.*

1.1. As revistas *Bysâncio* e *Tríptico*: a fecundidade de dois projectos malogrados

“Bysâncio” e “Tríptico” foram essas revistas, estudantis como seria a “Presença”, onde alguns dos mais representativos presencistas firmaram a trémula pena nas difíceis artes literárias.¹⁴

1.1.1. *Bysâncio* – Revista Coimbra – Arte e Letras

Bysâncio, publicação académica – “propriedade do terceiro ano jurídico” –, veio a lume, em Março de 1923, com um desenho de Tavares Morato na capa e os seus seis números prolongar-se-iam até Janeiro de 1924:

Assim foi a *Bysâncio*, em cuja capa a habilidade do Tavares Morato desenhou um cenário de zimbórios anteriores ao ano de 1453, à Idade Moderna, portanto, já que os arrumadores da História demarcam, precisos, o ano em que morrem as Idades que eles inventam e as herdeiras dão a chorar e a pedir chucha.¹⁵

Em *Conversa com o silêncio*¹⁶, Tomaz de Figueiredo procede a uma breve apresentação dos colaboradores da *Bysâncio*, começando por relembrar aqueles que nela nasceram e que pertenciam ao curso jurídico¹⁷. São eles: Alexandre de Aragão (“o nervo da *Bysâncio*”), Fausto José (“o eterno menino”), João de Almeida (“menino lírico [...] que deixou ainda sinal impresso no *Novilúnio* Eugenino”), Vasco de Santa Rita¹⁸ (“que idêntico sinal Eugenino deixou no *Jardim das Ilusões*”¹⁹), Luís Veiga, Alberto Martins

¹⁴ Carlos Santarém Andrade, *Presença, uma revista, um movimento...*, Coimbra, s.n., 1980 Separata do *Bol. Bibl. Univ. Coimbra*, vol. 35, p. 9.

¹⁵ Tomaz de Figueiredo, *Conversa com o silêncio*, Coimbra, Ed. do Autor, 1960, p. 23.

¹⁶ Pequeno livro em que o autor, dirigindo-se, na primeira pessoa, a Alexandre de Aragão, relembra com saudade os tempos vividos em Coimbra. O livro abre com a seguinte dedicatória: “Ao condiscípulo Alexandre de Aragão dá estas palavras de saudade o curso jurídico de 1920-1925 da Universidade de Coimbra”.

¹⁷ *ibid.*, pp. 19-21.

¹⁸ Tanto Vasco de Santa Rita, como João de Almeida, são, na *Bysâncio*, nomes emblemáticos do esteio do esteticismo finissecular.

¹⁹ No primeiro número da *Bysâncio* (Março 1923), José Régio recenseia o livro *Jardim das Ilusões* de Vasco de Santa Rita, lançando mão de um aparato crítico que não difere, em muito, dos críticos oficiais de então. No entanto, nessa apreciação, já estão presentes os conceitos de *pureza* e *originalidade* que ele proclamará quatro anos mais tarde, na *presença*: “...quanto à arte com que tais assuntos são tratados, é da mais nobre e da mais pura. A prosa – uma prosa já feita e inconciliável com a banalidade – corre serena e

de Carvalho (“o então já literariamente adulto”), Armando Simões Pereira, Afonso Pinto e Medeiros Tavares.

Na *Bysâncio*, “ainda se estrearam, ou pouco menos, alguns que não eram do curso”²⁰, como Vitorino Nemésio, Edmundo de Bettencourt²¹ e José Maria dos Reis Pereira, “que lá e pela vez primeira assoalhou o sobrenome de Régio, e que vai servindo as Letras com o grande talento que nesses dias já anunciava”²². Nesta “revista de mocidades que já acima das nuvens queriam alar-se, mas de remiges ainda mal encanuchadas e tenras, de rectrizes ainda hesitantes”²³, Régio “publica sonetos e trechos de prosa de ficção fortemente impregnados de influência flaubertiana”²⁴.

Além destes nomes, tão bem guardados na memória de Tomaz de Figueiredo, outros, não menos importantes, preencheram as páginas da *Bysâncio*: António de Sousa, Abel Almada, António de Navarro, José de Seabra, João Carlos (Celestino Gomes) e Ângelo César.

Em *Nó cego*²⁵, *opus magnum* romanesco de Tomaz de Figueiredo, o narrador descreve o ambiente em que surgiu a *Bysâncio* (*Zimbório*, no romance) e os protagonistas que em torno dela se congregaram:

límpida como água fresca. [...] o livro fica sendo o que é: original e superior como revelação de um novo que há-se ser Alguém.”

²⁰ Tomaz de Figueiredo, *Conversa com o silêncio*, p. 23.

²¹ Edmundo de Bettencourt admite só ter colaborado na revista uma vez: “...não posso dizer eu, inteiramente, passe a modéstia [...] porque só uma vez colaborei nessa Revista.” Cf. João de Brito Câmara, *O modernismo em Portugal*, p. 29.)

²² *ibid.*

²³ *ibid.*, pp. 23-24.

²⁴ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 152. Neste volume, dado à estampa por ocasião do cinquentenário do nascimento da *presença*, João Gaspar Simões insere, entre outros, o texto refundido do seu livro publicado em 1957 sob o título *História do movimento da presença* (pp. 139-205), agora intitulado “Como nasceu e morreu a *presença*” (pp. 139-205).

²⁵ Publicado em 1950, *Nó Cego* é um *roman à clef*, em que se descreve – paralelamente à queda lenta e agónica do malogrado João Bravo (Alexandre de Aragão) num abismo fatal – o ambiente da Coimbra dos anos vinte, marcados pela agitação artística provocada pela revolução futurista, que, vinda de Itália, alastrou por toda a Europa e veio animar o mundo da boémia literária coimbrã, nomeadamente a nova geração que viria a ser a histórica geração da *presença*. As correspondências entre a ficção e a realidade histórica são evidentes, autorizando um sistema de inequívoca atribuição de identidades: Francisco de Sá/Tomaz de Figueiredo; Solas/Régio; Lucas Pires/João Gaspar Simões; Albino Fontes/Branquinho da Fonseca; Alberto da Câmara/Edmundo de Bettencourt; Manuel Filipe/Afonso Duarte; Félix de Sousa/Fausto José; Abraão/António de Navarro; Viriato/V. Santa Rita; Rolim/Mário Coutinho; *Zimbório/Bysâncio*; *Álbum/Tríptico*; *Sempre a presença*. Também no recentemente publicado “Memorial de Ariel”, constante do políptico autobiográfico *Monólogo em Elsenor*, Tomaz de Figueiredo volta a recordar, com saudade, o seu amigo Alexandre de Aragão e os tempos da *Bysâncio*, em Coimbra. Cf. Tomaz de Figueiredo, “Memorial de Ariel”, in *Monólogo em Elsenor*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, pp. 110-114.

E dois casos surgiam que o [João Bravo] absorviam. Ora o primeiro que ia sair uma revista literária. Reuniam na Central os directores, que já conhecia, pensavam-na, entusiasmados. Dirigi-la-ia um grupo: o Félix de Sousa, o Viriato Ferraz e outros, e seria colaborada, entre vários, por um loirinho da Farmácia, o Joaquim Solas, que nela ia inaugurar o pseudónimo de Joaquim Sol. Talvez o Alberto da Câmara mandasse de longe em longe algum soneto, o que seria óptimo. (...) Intitulava-se a revista *Zimbório*, nome que alguns achavam bom e alguns mau, e que no artigo de apresentação havia de ser explicado. (...) Ia colaborar na revista, caramba! E ali mesmo escreveu o poema, pois que precisamente aquela reunião no quarto do Félix era para a entrega da colaboração. Copiava, apurava a letra, mas ao mesmo tempo ia ouvindo os outros lerem o que traziam: o Solas umas quadras, *Palhaçada*, às quais chamava satânicas, embora nada se parecessem com as de Baudelaire – repisava que nada tinham de Baudelaire; o Félix um sonetinho; o Viriato um diálogo.²⁶

Com nomes tão diversos e de tão eclética formação política e ideológica, *Bysâncio* reuniu, nas suas páginas, uma colaboração plural, “um núcleo de vocações da mais díspar natureza e qualidade”²⁷.

No número inaugural, Alexandre de Aragão assina o artigo de abertura e apresentação da revista, “Do sentido de *Bysâncio*”:

Bysâncio não significa de nenhum modo a sistemática exclusão da paisagem natural e formas nacionais pelo mármore dos cenários recompostos e nostalgias de poentes demorados e doentios. É mais um símbolo estético de união do que é uma resultante comum. Mais um emblema, espécie de divisa heráldica, que nos abstém da poluição mas não restringe. (...) A arte bizantina – que não era uma sobrevivência híbrida da sua componente greco-romana e oriental, mas a sua síntese harmonicamente integrada – (...) é talvez (...) a fórmula mais perfeita do estado de maturidade da arte coeva.²⁸

Neste texto preambular, são discerníveis evidentes ressonâncias decadentistas, nomeadamente no que concerne aos aspectos da cultura clássica ou helenística evocados, patenteando-se “o cosmopolitismo decadentista, o distanciamento nefelibata e evasivo”²⁹, que continuavam “activos e obtendo razoável acolhimento por esses anos”³⁰. No entanto, esta tendência decadentista, na *Bysâncio*, é essencialmente rastreável na

²⁶ Tomaz de Figueiredo, *Nó Cego*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, pp. 163-165.

²⁷ *ibid.*

²⁸ “Do sentido de *Bysâncio*”, *Bysâncio*, nº 1, Março de 1923, p. 2.

²⁹ F.J. Vieira Pimentel, *Presença: labor e destino de uma geração*, p. 12.

³⁰ *ibid.*

colaboração de Alexandre de Aragão. A maioria dos colaboradores³¹ mantém-se fiel “a uma tradição expressiva, por vezes aberta a um regionalismo ou folclorismo de romanceiro”³².

Assim, a revista congrega, nas suas páginas, colaboração da mais variada natureza, avultando, todavia, uma tendência de certo modo sintonizada com uma linha tradicional:

A “Revista coimbrã – Artes e letras” (...) resultará da clara convergência do esteticismo finissecular (...) com um tradicionalismo literário que bebe bastante nos veios saudosista e lusitanizante, então talvez os mais poderosos avatares do nosso proverbial romantismo.³³

Os dois primeiros números da *Bysâncio*, que não passaram despercebidos, acicataram a fúria de Álvaro Maia, levando-o a publicar, em Maio de 1923, na *Revista Portuguesa*, um artigo em que criticava impetuosamente a nova publicação³⁴. Álvaro Maia, denegrindo violentamente a *Bysâncio*, acusava-a de ser uma mentira engendrada por um conjunto de decadentes sensualistas com tendências mórbidas, uma “velharia caduca”³⁵:

Bysâncio supõe requintes de sentimentalidade que não são para a nossa estrutura mental, nem tampouco para o nosso tempo – todo ele de ressurreição nacional, de regresso às fontes cantantes e claras do Latinismo. *Bysâncio* é uma superfectação, é uma escorrência; representa os últimos escorralhos da mentalidade romana e, a coberto do seu nome pomposo, andavam as misérias profundas, as decadências mentaes, a moralidade e deliquescência em que se afundara um grande povo. *Bysâncio* não representa para nós coisa alguma de bello e immarcessível: a significação que lhe anda ligada é a d’um anoitecer entre devassidões incontáveis: é a da Arte fora da vida e pretendendo esconder esta, por incorrecta. *Bysâncio* evoca podridões, crueldades, mentiras, rebeldias, amolecimentos cerebraes, melancolias, sexos exasperados. Bem sei que

³¹ José Régio publica, na *Bysâncio*, os poemas “Última página” e “Canção de Regresso” (nº 2, Abril de 1923), que deixam já antever o Régio dos *Poemas de Deus e do Diabo* e das *Encruzilhadas de Deus*. Publica também “Soneto dos vencidos” (nº 1, Março de 1923), em que o eu poético, assumindo o seu orgulho, lança um grito de rebeldia contra a incompreensão do público e o mutismo a que o sujeito se vê condenado; e ainda “Humorismo a 40º de febre” (nº 4, Junho de 1923). Estes dois últimos poemas inscrevem ressonâncias de um certo António Nobre que Régio já nessa altura tanto admirava e continuou a admirar. Aliás, algumas páginas da *presença* ser-lhe-ão dedicadas: António Nobre – *Cartas inéditas* (nº 33, Jul.-Out.1931, pp. 4-6); *Mais algumas cartas inéditas* (nº 34, Nov.-Fev. 1932, pp.1-2); *Poesias inéditas de António Nobre* (2ª série, nº 1, pp. 4-9).

³² Fernando Guimarães, *A poesia da presença e o aparecimento do neo-realismo*, Porto, Brasília Editora, colecção poética, 1981, p. 71.

³³ F.J. Vieira Pimentel, *Presença: labor e destino de uma geração*, p. 13.

³⁴ Álvaro Maia, “Revista das revistas: “*Bysâncio*” - revista coimbrã – N.ºs 1 e 2”, *Revista Portuguesa*, edição facsimilada, vol. I, Lisboa, Contexto Editora, 1983, pp. 280-286.

³⁵ *ibid.*, p. 282.

Bysâncio não foi sempre tudo isto; a verdade porém é que o foi bastante tempo, que a maioria apenas a conhece pelo seu lado peor, e que é esse mesmo o sentido que lhe ligam os moços da revista em referência.³⁶

O autor destas palavras “pagou bastante salgada a atrevidade lisboeta de se meter com a ingénua *Bysâncio*”³⁷, pois Alexandre de Aragão, “juntamente com outro camarada jurista”³⁸, replica com um artigo, não menos acutilante, intitulado “As pêtas do Sr. Maia” que, num tom sarcástico, nos oferece uma interessante caracterização da *Bysâncio* feita pelos seus.

Começando por referir as dificuldades em encontrar um título apto a veicular a plural diversidade do grupo, Alexandre de Aragão aproveita para emitir a sua opinião sobre outras revistas contemporâneas com títulos não mais felizes e que, contudo, não deixam de ser “objectos de valor e interesse”³⁹:

(...) o sr. Maia sabe bem a dificuldade que há em arranjar um título expressivo, que sintetize uma orientação geral, quanto mais no nosso caso em que as orientações são tão diversas. Conhece tanto como nós – ‘Revistas Portuguesas’ – que nem Lisboa chegam a ser; coisas – ‘Contemporâneas’ – que, olhadas do presente, já espinoteiam no futuro; – ‘Searas Novas’ – em perfeita maturação e com uns desfalecimentos que indicam velhice; um – ‘A B C’ – que anda há anos a soletrar estas letras sem conseguir ler correctamente; – uma ‘Águia’ – que lembra a Fénix nas ressurreições e os mochos pelo voo⁴⁰.

Os jovens de Coimbra fazem ainda questão de esclarecer o Sr. Maia acerca das tendências da *Bysâncio*, que não representa “unicamente a tendência mórbida dum conjunto em decadência sensualista”⁴¹ – como ele sugere –, pois num grupo de colaboradores de tão “variadas e opostas orientações”⁴² não há “um só decadente e bizantino, no sentido derrancado”⁴³:

³⁶ *ibid.*, p. 281.

³⁷ Tomaz de Figueiredo, *Conversa com o silêncio*, p. 21.

³⁸ *ibid.*

³⁹ “As pêtas do Sr. Maia”, *Bysâncio*, nº 3, Maio de 1923, p. 21.

⁴⁰ *ibid.*

⁴¹ *ibid.*

⁴² *ibid.*

⁴³ *ibid.*

Há-os nacionalmente espiritualistas como António de Sousa, revoltados e sinceros como José Régio, singelos como Ângelo César e Fausto dos Santos, para só falar da poesia, já que na prosa não achou bizantinices.⁴⁴

O texto termina com uma referência a Régio, cujos poemas “Canção de Regresso” e “Última página” haviam sido severamente criticados pelo lisboeta, reputando o primeiro de “maus versos” e o segundo de “reles prosa cheia de blasfémia”⁴⁵. Alexandre de Aragão defende o poeta – e companheiro – censurado com as seguintes palavras:

O sr. Maia das Pêtas mostra-se dum exclusivismo feroz nas opiniões morais, e quer também integralmente cristãs as dos outros; daí, o achar – ‘maus versos’ – a – ‘Canção do Regresso’ – só porque ela é escrita pelo blasfemo da ‘Última Página’. Aqui para nós (o Maiazinho não vai dizer isto ao homem) esse José Régio é terrível: lê Holbach, admira Renan, chega a não acreditar integralmente na moral de Cristo, e até desconfio que tem as suas tinturas de anarquista⁴⁶.

A polémica não fica por aqui: a *Revista Portuguesa* publica “Revista das revistas: Resposta serena a uma diatribe – A “Revista das Beiras”, o regionalismo e o mais que adiante se verá”⁴⁷, da autoria do Sr. Maia, e a última palavra é da *Bysâncio*, que encerra a controvérsia com “Ainda o Sr. Maia”⁴⁸.

O que ressalta desta pequena contenda é, sobretudo, o fervoroso entusiasmo com que estes jovens estudantes já defendiam a sua modesta revistinha coimbrã, o mesmo com que, alguns deles, militarão pela causa da *presença*.

1.1.2. *Tríptico – Arte, poesia, crítica*

Dois meses após a extinção da efémera *Bysâncio*, vem a lume, em Abril de 1924, a revista *Tríptico – Arte, poesia, crítica*, cujos nove números serão dados à estampa até ao mesmo mês do ano seguinte e “é nas suas páginas que outra plêiade de gente coimbrã, alguma dela já madura – esse o caso de Afonso Duarte –, movida pela

⁴⁴ *ibid.*

⁴⁵ Álvaro Maia, “Revista das revistas: “Bysâncio” - revista coimbrã – N.ºs 1 e 2”, p. 285.

⁴⁶ Alexandre de Aragão, “As pêtas do Sr. Maia”, p. 21.

⁴⁷ Álvaro Maia, “Revista das revistas: Resposta serena a uma diatribe – A “Revista das Beiras”, o regionalismo e o mais que adiante se verá”, *Revista Portuguesa*, pp. 438-443.

⁴⁸ *Bysâncio*, n.º4, Junho de 1923, pp. 23-24.

paixão de dois jovens, revela, por um lado, velhos sonhos, e, pelo outro, uma imatura vocação literária”⁴⁹.

Em relação às revistas anteriores, *Tríptico* apresenta maior novidade do ponto de vista gráfico, não só pela colaboração plástica que inclui nas suas páginas, mas também pela sua paginação em forma de tríptico, que, aliás, lhe deu o nome. Segundo Branquinho da Fonseca, terá sido Afonso Duarte a baptizar a pequena publicação:

(...) com alguns amigos fundei uma revista que por ser uma simples folha de papel dobrada em três partes se chamou ‘Tríptico’. Se bem me lembro foi o Afonso Duarte que lhe pôs o apelido.⁵⁰

Em sintonia com a disposição gráfica da revista, está também o seu tríplice programa – *Arte, poesia, crítica* –, que a *presença* – *Folha de arte e crítica* – reduzirá à dualidade.

A *Tríptico*, tal como a *Bysâncio*, integra nas suas páginas colaboração plástica e crítica artística e literária, dois vectores que pressagiam já os contornos da futura revista de 1927. Com efeito, o interesse então manifestado pelas artes plásticas pode ter motivado o encontro dos jovens de Coimbra com os modernistas de Lisboa, que a *presença*, posteriormente, reabilitará e adoptará como seus mestres⁵¹. No que respeita à crítica, por mais rudimentar que fosse por essa altura, já prefigurava uma vocação que viria a consolidar-se e a ocupar um lugar de relevo na *presença*, assim como no panorama cultural português⁵². A pequena revista coimbrã deixa já transparecer um esboço nítido da *presença* e é por isso difícil não reconhecer nela uma “espécie de ensaio geral da peça a representar três anos depois”⁵³.

⁴⁹ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 152. Estes dois jovens, que João Gaspar Simões considera os “dois principais esteios” da *Tríptico*, são Branquinho da Fonseca (19 anos) e ele próprio (21 anos).

⁵⁰ Branquinho da Fonseca em entrevista a Manuel do Nascimento, *Encontros*, 1º volume, Edição do Autor, 1961, pp. 71-72.

⁵¹ João Gaspar Simões, por exemplo, após a sua visita ao “Salão de Outono”, em Lisboa, publica, na *Tríptico*, um artigo intitulado “Palavras sobre O Salão de Outono”, em que descreve a sua “admiração por Negreiros”, considerando-o “um dos príncipes da arte moderna”, e menciona outras personalidades importantes, também ligadas ao modernismo. Cf. João Gaspar Simões, “Palavras sobre O Salão de Outono”, *Tríptico*, nº 6, 15 de Janeiro 1925, p. 5.

⁵² Os breves artigos críticos que João Gaspar Simões publica na *Tríptico* indiciam já a agudeza judicativa daquele que se tornará no crítico oficial da *presença*, nomeadamente o artigo intitulado “Diogo de Macedo, estatutário”, em que já se pressente a génese de uma crítica desassombradamente fundada na subjectividade: “visão crítica não a tenho. Sinto o que é verdadeiro [...] Às vezes penso até que ser-se senhor de tal visão é ser-se escravo da insensibilidade”. Cf. *Tríptico*, nº 4, 15 de Novembro de 1924, p. 5.

⁵³ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 152.

No entanto, o seu sucesso estava comprometido desde o início⁵⁴, pois, tal como a sua antecessora, a *Tríptico* reuniu à sua volta colaboradores da mais variada orientação e estabeleceu “contactos com outros sectores da vida literária coimbrã”⁵⁵, nomeadamente com colaboradores da *Bysâncio* ou, por outras palavras,

(...) serviu, precisamente, de agente de ligação entre os jovens até aí dispersos a que em publicações de idêntica heterogeneidade, sem coesão nem determinação, procuravam, consciente ou inconscientemente, os mesmos rumos.⁵⁶

Agregar em torno de uma pequena publicação indivíduos de tão desencontradas filiações estético-ideológicas e gerir tal pluralidade não foi tarefa fácil. Com efeito, rapidamente se instalou a confusão e o caos que levaram à irrevogável extinção da revista:

Na direcção, figuravam vários nomes, hoje ilustres. Mas era uma direcção caótica e, quando prometia acabar em confusão, pôs-se-lhe um ponto final.⁵⁷

Da conturbada direcção fizeram parte, por ordem alfabética, Afonso Duarte, Agostinho Jorge, Alberto Von Hoertre de Teles Machado, Ângelo César, António de Sousa, Augusto Telo, Branquinho da Fonseca, Campos de Figueiredo, Celestino Gomes, Guilherme Filipe, João Gaspar Simões, Luís Guedes de Oliveira, Mário de Castro e Vitorino Nemésio.⁵⁸

Além dos directores, a *Tríptico* reuniu nas suas páginas um rol de colaboradores não menos heterogéneo, alguns deles já consagrados e provindos do saudosismo renascentista, como o já referido Afonso Duarte, mas também Teixeira de Pascoaes, Américo Durão, Augusto Casimiro ou Alfredo Brochado. Nela também colaboraram Raul Brandão, ligado ao decadentismo finissecular e ao simbolismo, assim como Aquilino Ribeiro. Dos colaboradores mais jovens e futuros presencistas, passaram pela *Tríptico* nomes como Fausto José, Alberto de Serpa, Diogo de Macedo, Alexandre de

⁵⁴ O fracasso da *Tríptico* é narrado em *Nó Cego* (ver nota 25 deste capítulo): “Era uma tristeza essa folheta, *Álbum*, saída havia coisa de um mês, dirigida por um gordote que ninguém sabia donde surgira e a quem o Solas [Régio] chamava o Esfinge-Gorda [João Gaspar Simões]. Essa expressão de Esfinge-Gorda, que o Solas encontrara no Mário de Sá-Carneiro, nem de encomenda! Lembravam-se do verso? O “mago sem condão, o esfinge-gorda!”.” (*Nó Cego*, p. 277)

⁵⁵ *ibid.*, p. 153.

⁵⁶ *ibid.*

⁵⁷ Branquinho da Fonseca em entrevista a Manuel do Nascimento, *Encontros*, p. 72.

⁵⁸ A cada três números da revista correspondia uma série. As três séries tiveram, respectivamente, dez, nove e doze directores.

Aragão ou José Régio, que nela publica o soneto “Triunfo” e um capítulo de Maria de Magdala, “romance à maneira da *Salammbô*”⁵⁹:

Ainda então, em prosa, José Régio estava sob a influência de um Mestre a quem toda a sua vida votaria, aliás, uma admiração intransigente: o romancista da *Salammbô*.⁶⁰

Um elenco tão diversificado só revela uma publicação sem uma doxa doutrinária definida. De facto, as disparidades etárias⁶¹ entre alguns dos seus colaboradores, além de demonstrarem que, por essa altura, os *novos* ainda não repudiavam a companhia dos *velhos* e de um certo academismo, também explicam o eclectismo estético-ideológico patente na revista, com colaborações que “mais não são do que manifestações individualistas, onde campeiam várias correntes literárias desde o Simbolismo tardio, passando pelo Neogarretismo e até pelo Saudosismo”⁶².

Assim, apesar de já patentear evidentes afinidades com a futura *presença*, a revista *Tríptico* ainda não acusa uma matriz modernista:

De uma maneira geral, todos se mostram apreciavelmente vergados ao ímpeto das correntes neo-românticas, mal se vislumbrando sinais de séria questionação ao poder daqueles que, pelo menos aparentemente, o detêm no campo literário.⁶³

No entanto, mesmo “sem fins exclusivos de modernismo”⁶⁴, os seus colaboradores não se mostram indiferentes às novas correntes que vão emergindo em Portugal e na Europa, nomeadamente a Marinetti, a quem dedicam a seguinte nota:

De Itália, Marinetti enviou-nos uma série de manifestos acompanhados do livro “Les mots en liberté futuristes”. Este movimento iniciado há anos em Milão, encontra-se hoje por todo o mundo civilizado. Nós não somos futuristas, mas também não pertencemos à categoria dos intolerantes. Todas as ideias dos homens nos interessam.⁶⁵

⁵⁹ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 153.

⁶⁰ *ibid.*, p. 19.

⁶¹ Podemos citar, como exemplos, Afonso Duarte que, por essa altura, tinha 40 anos e Branquinho da Fonseca que contava apenas 19 anos.

⁶² Júlio Branco, *Percursos da poesia de Branquinho da Fonseca*, dissertação de mestrado policopiada apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997, p. 9.

⁶³ F.J. Vieira Pimentel, *Presença: labor e destino de uma geração*, p. 14.

⁶⁴ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, p. 29.

⁶⁵ *Tríptico*, nº3, 1 de Junho de 1924, p. 6.

Nestes moldes, reconhecendo a sua pluralidade estética, a *Tríptico* demarca-se das correntes de vanguarda e dos sectarismos doutrinários, para assumir antes “um compromisso entre a continuidade da tradição e o conhecimento e revelação da vanguarda literária”⁶⁶.

Sendo o espaço cultural português um cenário em que tudo o que constituísse novidade e viesse instabilizar a previsível monotonia dos bons costumes se estranhava, tal como sucedera com a *Bysâncio* ou outras publicações anteriores, a *Tríptico* não constituiu excepção à regra. Logo após a saída do seu primeiro número, é dada à estampa uma publicação de pequeno formato intitulada *Tripticozinho – Poetofobia, Artofobia, Criticofobia – Anti-Revista*, do editor Manuel Antunes Xavier Monteiro. O título, por si só, não podia ser mais eloquente quanto ao seu conteúdo, revelando, desde logo, a intencionalidade paródica do folheto. A utilização do diminutivo, assim como a reiteração do sufixo *fobia*, tornam manifesta a tentativa de achincalhamento, no intuito de desvalorizar a revista do ponto de vista literário. Num artigo intitulado “Ecos intelectuais”, proferem-se, a respeito da *Tríptico*, as seguintes palavras:

Consta que os terramotos são causados, bem como os desmoronamentos, pela leitura em recitativo, das obras dos poetas modernos⁶⁷. (...) Fernanda de Castro, Nicolau Tolentino, (advogado dos professores primários), Teixeira de Pascoais, (cantor dos incêndios) e Augusto de Castro (poeta enfarinhado) entraram em acordo para farinarem um livro de poesia imaginária cujo eixo seja o centro da terra e cujo fim: a descida do chouriço d’Elvas.⁶⁸

Bysâncio e *Tríptico* são, portanto, as antecessoras directas ou, por outras palavras, os alicerces necessários de um dos mais importantes órgãos literários em Portugal. Terá sido do convívio entre estes dois grupos que germinou a *presença*:

Nenhum dos dois grupos constituía um todo homogéneo. Eram núcleos flutuantes, a maior parte das vezes apenas associados em torno da mesa de café. Em todo o caso foi do convívio que entre eles se estabeleceu nesse derradeiro período do ano lectivo de 1925-1926, graças, especialmente, à aproximação de José Régio com os dois jovens fundadores de *Tríptico*, que veio a nascer a ideia de uma revista.⁶⁹

⁶⁶ Júlio Branco, *Percursos da poesia de Branquinho da Fonseca*, p. 10.

⁶⁷ Note-se a utilização do epíteto “modernos”.

⁶⁸ “Ecos intelectuais”, *Tripticozinho – Poetofobia, Artofobia, Criticofobia – Anti-Revista*, Editor Manuel Antunes Xavier Monteiro, p. 29, *apud* José de Melo Cunha, pp. 141-142.

⁶⁹ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 156.

De facto, foram vários os actores envolvidos na congeminação de um projecto que só mais tarde se viria a concretizar. Vejamos, na seguinte tabela, alguns nomes que, da *Bysâncio* e da *Tríptico*, vieram, com assiduidade variável, a colaborar na *Folha de arte e crítica*, destacando aqueles cuja colaboração persistiu nas três revistas:

Vieram para a <i>presença</i> ...	
... da <i>Bysâncio</i> :	... da <i>Tríptico</i> :
Alexandre de Aragão	Alexandre de Aragão
Fausto José	Fausto José
Alberto Martins de Carvalho ⁷⁰	Branquinho da Fonseca
Vitorino Nemésio	Vitorino Nemésio
Edmundo de Bettencourt	Guilherme Filipe
José Régio	José Régio
António de Sousa	António de Sousa
Abel Almada	João Gaspar Simões
António de Navarro	Alberto de Serpa
Celestino Gomes	Celestino Gomes
	Diogo de Macedo
	Afonso Duarte

Relativamente a estes dois grupos, Jorge de Sena nota que “no primeiro predominava algum vanguardismo, enquanto no segundo predominavam o saudosismo e o regionalismo (Branquinho e Nemésio nunca se livraram dessa doença da literatura portuguesa)”⁷¹. Contudo, como temos vindo a demonstrar, a tendência literária predominante nas duas revistas entronca essencialmente numa linhagem tradicional:

A linha literária dominante, que através daquelas duas revistas se veio a definir ficava equilibrada entre o Decadentismo e o tal Neo-Lusitanismo recomendado por Veiga Simão, o qual, ligado como estava ao Saudosismo e a certas formas tradicionais afins, representará sem dúvida o maior peso na balança.⁷²

⁷⁰ Tem uma única colaboração na *presença*, utilizando o pseudónimo de Carlos Sinde: “Aspectos da vida triste”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº6, 18 de Julho de 1927, pp. 4-5.

⁷¹ Jorge de Sena, *Régio, Casais, A “Presença” e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 72. Relativamente ao primeiro grupo, J. de Sena refere-se a José Régio, Fausto José, Navarro e Bettencourt; no segundo grupo, inclui Afonso Duarte, Branquinho da Fonseca, António de Sousa e Gaspar Simões.

⁷² Fernando Guimarães, *A poesia da presença e o aparecimento do neo-realismo*, p.72.

1.2.O movimento futurista de Coimbra

Segundo João Gaspar Simões, a *presença* terá nascido do convívio entre os jovens da *Bysâncio* e os da *Tríptico*, em especial da aproximação entre Régio e os dois fundadores desta última, ao longo do “derradeiro período do ano lectivo de 1925-1926”.⁷³ Não menosprezando a sua preciosa *História do movimento da ‘presença’*, a verdade é que nela o autor elide os acontecimentos que preencheram o ano de 1925 e que em muito terão contribuído para o aparecimento da *presença* dois anos depois. Numa entrevista concedida ao *Jornal de Notícias*, em 1958, José Régio – respondendo à pergunta “Acha que João Gaspar Simões disse com rigor o que foi a “*Presença*” e a sua actividade?” – comenta o livro do seu antigo condiscípulo e justifica a ausência desse “período preparatório” com as seguintes palavras:

- Penso que, como ele próprio sugeriu, João Gaspar Simões antes pretendeu dar-nos uma história anedótica – “pequena história” – da “*Presença*”, do que definir rigorosamente a sua actividade. Nisso empenhou um louvável esforço de objectividade. Mal conhecedor, creio, dos bastidores preliminares da “*Presença*”, quero dizer: das circunstâncias e ambiência em que nasceu a ideia de uma publicação modernista que, depois, a “*Presença*” veio a ser, – deixou na sombra esse período preparatório a que não assistiu.⁷⁴

Desconhecedor dos “bastidores preliminares” da *presença*, João Gaspar Simões omite todo o ano de 1925, que, servindo de rampa de lançamento para o segundo modernismo, terá funcionado como placa giratória na história da literatura portuguesa. De facto, por essa altura, paralelamente à linha literária predominante nas duas efémeras publicações coimbrãs, vinha-se manifestando outra tendência mais próxima do modernismo ou de um programa estético-literário de vanguarda. Aliás, é com indesmentível orgulho que o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* afirma ter a “honra de estar ligado” a “alguns rapazes” que “tentaram nesta pouco moderna cidade de Coimbra um movimento de Arte Modernista”⁷⁵.

⁷³ Branquinho da Fonseca também situa o aparecimento da *presença* após o fim da caótica *Tríptico*: “Pensei logo em organizar outra revista, com o Nemésio e o Gaspar Simões. Teve título e prefácio. Mas com a bandeira de clã revolucionário (o Nemésio nesse tempo puxava ao clássico, eu descobria-me futurista) fui com a ideia para outro lado e fundou-se a ‘Presença’.” (Branquinho da Fonseca em entrevista a Manuel do Nascimento, *Encontros*, p. 72.) No entanto, estas palavras já revelam a nova tendência que se vinha definindo, na medida em que o seu autor, por essa altura, já se descobria futurista.

⁷⁴ José Régio em entrevista ao *Jornal de Notícias*, 25/09/1958, p. 1.

⁷⁵ José Régio, “O movimento de Arte Modernista em Coimbra: sobre um manifesto e uma conferência”, *Humanidade* “Quinzenário de estudantes de Coimbra”, nº2, 01/04/1925, p. 4.

1.2.1. Um movimento em ascensão: Coimbra em efervescência

O depoimento de Edmundo de Bettencourt, na já citada entrevista concedida a João de Brito Câmara, não deixa dúvidas de que se estava a formar, em Coimbra, um grupo de rapazes “sectariamente modernista” que viria a revolucionar a ordeira Lusa Atenas, assim como o panorama das letras nacionais:

Eu pertencia a um grupo, o único, nessa data, sectariamente modernista, em Coimbra, que não viera ainda a público, mas suficientemente elucidado acerca da nova corrente e a par de todos os passos da acção dos seus precursores, o qual era constituído por Mário Coutinho, António de Navarro, Abel Almada e Tomás de Figueiredo.⁷⁶

Era, na realidade, um grupo “levado do diabo”⁷⁷, que “ao início era só de quatro”⁷⁸ – Mário Coutinho, Edmundo de Bettencourt, Abel Almada, Tomaz de Figueiredo – e depois “a estes quatro se juntaram mais sobreviventes da *Bysâncio*, o Fausto e o Santa Rita (...), o Régio e outro que não vinha de parte nenhuma, um Navarro”⁷⁹. Esse grupo de rapazes reunia-se na rua dos Anjos, no quarto de Mário Coutinho, o “vindo de Lisboa a Coimbra a missionar o Modernismo”⁸⁰. Nesse quarto⁸¹, todo ele ressonante de impetuosidade modernista, onde “sempre viam rosar-se a aurora, e onde a *Presença* foi chocada”⁸², discutiam a chamada arte de vanguarda – o Futurismo – e a arte moderna em geral, em tertúlias que se prolongavam até de madrugada:

Porque nesse quarto, potencialmente, é que a *Presença* nasceu. Lá o que chamámos Arte Viva – e bem! – de madrugada em madrugada foi discutido e assente, e o Diverso Uno, o Total Pessoal... (...) Clássico de vocação literária e romântico de sentir, ias-te [Alexandre de Aragão] casando com o essencial renovador, que jamais agride a forma e a ideia, o qual lá na Rua dos

⁷⁶ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, in *O modernismo em Portugal*, p. 29.

⁷⁷ Tomaz de Figueiredo, *Conversa com o silêncio*, p. 27.

⁷⁸ *ibid.*

⁷⁹ *ibid.*

⁸⁰ *ibid.*, p. 26.

⁸¹ Em *Nó Cego*, o cenário de ebulição criativa – o quarto de Mário Coutinho (Rolim) – é frequentemente mencionado: “- Reúnem-se lá vários, no quarto deste Rolim. Um Francisco de Sá, que já leu todo o Padre António Vieira. Anda a escrever um romance e tem muita força. Um tanto zaragateiro... E o Viriato, que já conhece. E o Félix também. E outros... O Solas estava morto por lá ir, foi ontem pela primeira vez. Este Rolim veio de Lisboa, parece que andou por lá com alguns modernistas. É um tipo delicado e tem uns desenhos e fotografias nas paredes, tem uns livros, tem um busto de Alan Kardec em cima da estante. Espiritista...” (Tomaz de Figueiredo, *Nó Cego*, p. 168).

⁸² *ibid.*, p. 24.

Anjos, por vezes enfeitado com serpentinas de espalhafato, que até chegavam a ser de Entrudo, fumegava das nossas conversas. E se Marinetti, lá, foi principalmente galhardete escandaloso de acirrar filisteus, se lá foram possíveis (...) umas tantas partes-gagas e *armanços* aos goivos cristalizados, o certo é que lá se desvencilhou do transitório especioso e artificioso o permanente pessoal e natural: a marca dos chamados e também escolhidos.⁸³

Preparava-se, então, um movimento literário que vinha *arranhar* “a Senhora Pasmaceira de Coimbra”⁸⁴, um “movimento com princípio, meio e fim”⁸⁵, em que os seus precursores mais não pretendiam do que uma renovação artística. Entrava-se numa nova fase da literatura portuguesa, ou seja, – e retomando as já citadas palavras de Régio – no “período preparatório” da *presença*:

Era um estádio muito importante (vê-se hoje) para o futuro da literatura nacional e que deflagraria em “*presença*” ponto de encontro de todas as afluências artísticas da época, nomeadamente em Coimbra.⁸⁶

O movimento é dado a conhecer por um dos seus principais mentores, Mário Coutinho, numa entrevista concedida a A. de S.⁸⁷ e publicada no *Diário de Lisboa*, a 13 de Março de 1925, sob o título: “A Arte Moderna – O Movimento Futurista de Coimbra”⁸⁸.

O entrevistador começa por se referir à “nova de uma revolução artística que o grupo futurista” – composto por “nomes dos mais brilhantes da academia, tendo à sua frente Mário Coutinho, um novo cheio de vontade, de faculdades de trabalho, de

⁸³ *ibid.*, pp. 24-26.

⁸⁴ José Régio, “Uma entrevista com José Régio ou o pré-presencismo”, in *A dez anos da morte de José Régio*, p. 59. Nesta entrevista, intitulada “O movimento Literário de Coimbra, à volta de uma conferência”, José Régio, que assina M. D., é o entrevistador e António de Navarro, o entrevistado. O tema é o movimento literário que eclodia em Coimbra e a conferência intitulada “Sol” que António de Navarro já tinha anunciado. O objectivo desta encenação era divulgar as iniciativas em curso. Esta entrevista, de grande “importância para o processo do movimento modernista” (p. 58), acabou por ficar soterrada no esquecimento. António de Navarro não se lembrando se foi publicada, nem onde, e possuindo-a em autógrafo, decide publicá-la dez anos depois da morte do seu amigo Régio, em jeito de homenagem: “homenagem que eu presto ao meu amigo e companheiro de aventura literária – desde o “Sol” à “presença” - José Maria dos Reis Pereira, que a arte eternizou com o nome de José Régio”. (p. 58)

⁸⁵ António de Navarro, *ibid.*, p. 61.

⁸⁶ *ibid.*, p. 58.

⁸⁷ Supõe-se que seja Alberto de Serpa.

⁸⁸ A entrevista é concedida no quarto de Mário Coutinho, sede do movimento, que o jornalista descreve do seguinte modo: “... é o aposento dum Artista, o reflexo de ele próprio: nas paredes, quadros, reproduções berrantes de pintores, panfletos portugueses, franceses, italianos, de todas as facções modernistas. Sobre as mesas, jornais, revistas nacionais e estrangeiras, modernas. Na banca de trabalho, um folheto de Marinetti.”

talento” – anunciava. O entrevistado confirma a notícia com regozijo, afirmando que “esta semana, não, mas para a próxima, estourará a bomba”.⁸⁹

O intuito de Mário Coutinho era apresentar ao público o movimento futurista de Coimbra, seus objectivos e as diligências que os seus sequazes pretendiam levar a cabo para a sua concretização.

Assim, dessa entrevista, retém-se que o movimento conduzido pelo tal “grupo futurista”, ansioso por se dar a conhecer, pretende “mostrar o trabalho dos novos e reagir contra a opressão conselheiral”, mostrando que “Coimbra não morreu, que ainda é um centro artístico, onde há vida, aspirações e gente que sabe o que quer, que tem um fim”. Desse empreendimento, que conta “com o apoio de todos”, de “todo e qualquer novo que queira trabalhar” e “com todo o auxílio” de Lisboa e do Porto – “Se ele não vier, contra o que contamos, trabalharemos nós, sem mais ninguém.” –, sairá “uma grande revista de Arte e Literatura que será o arquivo dos trabalhos dos novos”, cuja orientação “em seus traços gerais, será acentuadamente moderna”. Mário Coutinho, além da revista, também anuncia a difusão do “primeiro panfleto do Comité Central, panfleto que deverá ser largamente distribuído por todo o país”. A esse manifesto seguir-se-á uma Conferência de António de Navarro, “Artista mil novecentos e vinte e cinco, Príncipe de Judá”, que “terá como título ‘Sol’ e será uma exortação à humanidade para que aprenda a ‘Ser-se’”. As figuras de proa deste movimento, que promete revolucionar a Academia e o país, são: “José Régio, Celestino Gomes, António de Navarro, João Carlos”⁹⁰, Abel Almada”⁹¹ e o próprio entrevistado.

Edmundo de Bettencourt acentuará, em balanço posterior, que este movimento estudantil de 1925 em muito concorreu para a fundação, dois anos depois, da *Folha de Arte e Crítica*, que apenas vinha concretizar “uma aspiração já anteriormente revelada por um grupo de estudantes escritores, futuros componentes da ‘Presença’, que prenunciava o movimento de que esta seria o decisivo ponto de partida”⁹².

Um movimento, um manifesto, uma conferência, uma revista literária: Mário Coutinho lança os dados, Coimbra fervilha e pressente-se a presença da *presença*.

⁸⁹ Mário Coutinho, “A Arte Moderna – O Movimento Futurista de Coimbra”, *Diário de Lisboa*, 13/03/1925.

⁹⁰ João Carlos e Celestino Gomes são designações relativas ao médico e prolífico autor, cujo nome completo é João Carlos Celestino Gomes.

⁹¹ Mário Coutinho, “A Arte Moderna – O Movimento Futurista de Coimbra”.

⁹² Edmundo de Bettencourt, “Qual o caso mais espantoso da sua vida profissional? – Edmundo de Bettencourt: estudante – cantor – poeta”, entrevista concedida a José Reis, *O século*, Lisboa, supl. “O século de domingo”, nº42, 10 de Maio de 1959, p. 2.

1.2.2. O manifesto dos quatro

Tal como anunciado por Mário Coutinho, vem a lume, em Coimbra, “um manifesto de carácter sobretudo combativo e demolidor: qualquer coisa como um primeiro grito, uma interjeição de revolta”⁹³. Edmundo de Bettencourt, na já citada entrevista a João de Brito Câmara, alega que este manifesto terá sido “o primeiro sintoma duma tendência de coesão”⁹⁴, cujo prognóstico seria a fundação da *presença*.

Intitulado “Coimbra Manifesto 1925”⁹⁵ e assinado por Óscar (Mário Coutinho), Pereira São-Pedro (Celestino Gomes), Tristão de Teive (Abel Almada) e Príncipe de Judá (António de Navarro), o panfleto em “papel acastanhado idêntico ao usado no comércio para embrulhos, composto em tipos vários e vários corpos e com utilização de versaletes”⁹⁶, também ficou conhecido por *manifesto dos quatro* e abre com duas citações de Marinetti:

Ce fut en aeroplane, Assis sur cylindre à essence le ventre chauffé par la tête de l’aviateur que je sentis tout à coup l’inanité ridicule de vieille syntaxe héritée de Homère.

Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles.⁹⁷

Na esteira de Marinetti, cada um destes jovens redige, por seu turno, uma parte do manifesto, com o qual pretendem desafiar, não só as estrelas, mas também toda a Academia, acabar com a estagnação da literatura e da arte em geral e quebrar com as regras e os formalismos estéreis. Nesse sentido, apropriam-se com prazenteira liberdade das palavras, “desobrigando-as de qualquer sujeição à ‘vieille syntaxe héritée de Homère’; destacando-as de acordo com calculados efeitos provocatórios e injuntivos; desencadeando inesperadas aproximações e proibidas grafias.”⁹⁸

A primeira parte do manifesto é da autoria de Mário Coutinho que, num texto sem pontuação que mais se aproxima de uma sucessão tumultuosa de palavras, exige “novas formas sintéticas” e a abolição das “fórmulas canónicas”. Alude também à “visão psicológica do artista”, às “formas interiores” da arte, da “intuição criadora” do

⁹³ António de Navarro, *A dez anos da morte de José Régio*, p. 61.

⁹⁴ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, in *O modernismo em Portugal*, p. 30.

⁹⁵ Cf. Petrus, *Os modernistas portugueses*, 1º vol., Porto, Textos Universais, C.E.P., pp. 103-118.

⁹⁶ José de Melo Cunha, *Para a história da “presença”: determinação e implicações de uma pré-presença*, p. 150.

⁹⁷ *ibid.*

⁹⁸ F.J. Vieira Pimentel, *Presença: labor e destino de uma geração*, p. 22.

artista, vaticinando já aquele que será o grande móbil da luta presencista, que consiste numa arte viva, fundamentada na personalidade, originalidade e autenticidade do criador ou, nas célebres palavras de Régio, “aquela em que o artista insuflou a sua própria vida”⁹⁹:

(...) ultrapassando o rapazio miúdo e bárbaro que não vê porque os olhos têm poeira nossos olhos têm sol atirado p’ra nós somos ungidos magos distancia queremos salvar catástrofe multidão caminhar p’ró retrocesso não queremos somos enviados d’além (...) nós queremos formas novas sintéticas de além-distância além-côr metralhadoras e ruídos onomatopeias deficiências de vocabulário porque ele é curto aumento-diminuição das letras estados anímicos vividos em sequência queremos gravar bailados fortes intersecções planos esculturas em movimento ambientes circunscrevendo cabeças será a visão psicológica do artista (...) poder também desenhar ao contrário formas interiores (...) desenhar cores-início que o artista sentir intuição creadora fora fórmulas canónicas tratados nomes feios e poeirentos não querem nosso movimento homens de pêra feios barbudos teimosos e rapé ventas negras por dentro arre porcos teimosos arre todos mortos e nós não porque somos fogo zum-pim-zim movimento saltos em cima rua com eles arre fora rua que nada valem p’ra rua nós dentro a rir p’ra dentro q’até é uma perdição.¹⁰⁰

A estas palavras seguem-se as de Celestino Gomes que, num texto intitulado “Da Arte-Toda”, se insurge, com virulência, contra o *papassorda*:

O bruto, o papassorda toda-a-gente CALE-SE! – O morcego só vê de noite. De noite é pardo, até o morcego é pardo. O morcego não vê além do pardo. (...) Fora o violeta! Nós somos contra o violeta-menina-piano. A escultura tem de ficar para lá e para cá das Formas. Dentro da forma é gordura – casa-de-passe.¹⁰¹

Em busca da “soma = vertigem” vem Abel Almada, “aquele que incansável construía a Teoria dos Contrários, o método de chegar à verdade oculta na simulação”¹⁰². O texto intitula-se “Do Sentido Geométrico”:

Subir é descer ao invés. Um sinal – suprime uma palavra, um ângulo agudo suprime um conceito = sentido. (...) Positivo + Negativo nunca é zero. Porque ficam setas, imagens feitas na

⁹⁹José Régio, “Literatura Viva”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, p. 2.

¹⁰⁰*apud* José de Melo Cunha, p. 151.

¹⁰¹*apud* José de Melo Cunha, p. 153.

¹⁰²Tomaz de Figueiredo, *Conversa com o silêncio*, p. 27.

abstracção do não-ser. Zero é uma nulidade com sentido. (...) São três sentidos: 1º LUZ; 2º TEMPO; 3º ESPAÇO.¹⁰³

É António de Navarro quem encerra o manifesto com o “Grito de Génesis”. O Príncipe de Judá¹⁰⁴ socorre-se de um interessante malabarismo grafémico-fonológico para dissertar sobre a tríade luz, movimento e progresso:

O progresso só anda prá frente a setas de-fogo pra varar o mistério, porkonsequente andemos também nós práfrente a setas de fogo. (...) Kem fica pra traz de si a olhar prá lua, prá vaka e prá margarida pálida, permanece akem I n í c i o, akem G e n e s i s, volta-se ao antes-de-ser-se e logikamente morre-se ANTES (...) Os cegos olham kom os olhos dos outros ke já olharam e nós não queremos olhar com os olhos dos outros ke já olharam, mas kom *toda-a-força* kom os nossos olhos e sentir kom a nossa alma.¹⁰⁵

Segundo José Régio, “o manifesto que saiu é apenas uma espécie de cartaz arrogantemente lançado à atenção pública”¹⁰⁶. Nele, os seus autores reivindicam uma renovação da arte, propugnando uma arte moderna, capaz de agitar o marasmo da literatura oficial e libertar o artista do ensimesmamento abúlico, deixando-o dar livre curso à sua sensibilidade e criação:

Ah! meu amigo! Coimbra tem vivido ultimamente num verdadeiro estagnamento. Nós pretendemos abrir a brecha, despertando energias e desempoeirando o sentido da arte. Que cada um de nós conquiste a sua própria sensibilidade, desprezando os dogmas, as algemas, a galeria – tudo o que possa atirar poeira e nevoeiros aos nossos olhos ... Nós queremos Sol e Ar Livre.¹⁰⁷

¹⁰³ *apud* José de Melo Cunha, p. 153.

¹⁰⁴ Numa entrevista concedida a Jorge Daun, em *A Voz Académica*, António de Navarro justifica o seu pseudónimo com as seguintes palavras: “É preciso dizer que este designativo tem causado engulhos a alguns anti...racistas, muito embrenhados em conseguir judaísmo como factor destrutivo aos que eles crêem de ascendência judaica, como se tal fosse um crime ou pelo menos mancha a limpar. Quanto ao que me diz respeito, é bem possível que eu tenha na minha ascendência sangue sefardita, que nada me deslustra ou desonra. Escolhendo aquele pseudónimo, acho que nítida e claramente o demonstrei. (...) De modo que a munha costela judaica talvez provenha de outra via. Ficam assim elucidados os racistas que o são, para que, confundindo a sua vilania apátrida e interessada, melhor se mascarem e se dissimulem.” (“Um presencista fala da ‘Presença’ (4) – António de Navarro acaba o seu depoimento”, *A Voz Académica*, Queluz, ano XV, nº 342, 30/01/1965, p. 4.)

¹⁰⁵ *apud* José de Melo Cunha, p. 154.

¹⁰⁶ José Régio, “O movimento de Arte Modernista em Coimbra: sobre um manifesto e uma conferência”, p.4.

¹⁰⁷ António de Navarro, “Uma entrevista com José Régio ou o pré-presencismo”, in *A dez anos da morte de José Régio*, p. 62.

Na senda do *Orpheu* e do *Portugal Futurista*, os modernistas de 1925 atacavam com irreverência e impetuosidade o academismo, dando livre curso à reacção iniciada, dez anos antes, pelo movimento do *Orpheu* contra a inércia improdutiva do meio literário e demonstrando-se determinados em continuar a surpreender e inovar. Neste sentido, o *manifesto dos quatro* é digno, tanto pelo conteúdo como pela forma – aspecto gráfico e linguagem telegráfica –, de ser posto lado a lado com outros manifestos futuristas e modernistas que tanto escândalo causaram no sentido de *épater le bourgeois*, como por exemplo o manifesto intitulado “Negreiros-Dantas. Uma página para a História da Literatura Nacional”¹⁰⁸, aparecido em 1916 e da autoria de Francisco Levita, um estudante de Coimbra que se dizia futurista; o “Manifesto anti-Dantas”¹⁰⁹ e o “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”¹¹⁰, de Almada Negreiros; ou ainda o “Ultimatum”¹¹¹, de Álvaro de Campos¹¹².

Assim, estes novos artistas conseguiram inquietar a pachorrenta Academia, instalando o caos e a desordem. Caberá à *presença* repor e estruturar o sentido de equilíbrio implícito no manifesto e protagonizar a fase construtiva desse movimento em ascensão, uma vez que também ela se insurgirá contra o “rapazio miúdo e bárbaro que não vê porque os olhos têm poeira”, o “papassorda”, o “violeta-menina-piano”, aqueles que ficam para trás a olhar “prá vaka e prá margarida pálida”, da mesma maneira que também censurará as “fórmulas canónicas”, os “tratados” e “nomes feios e poeirentos”. António de Navarro observa, a propósito do manifesto que

(...) era mais um sinal de destruição do que outra coisa, embora não fosse isso apenas. Era pelo menos um jazz de brancos com instrumentos inventados na altura, para abafar uma música deliquesciente sem princípio nem fim e que andava por aí. E depois viria a era construtiva, – a “Presença” é de certo modo já o classicismo dessa posição que ficou apenas num clangor de trombeta e não teve a continuidade em que se pensou, com a aparição, logo a seguir, de uma revista que se chamaria ‘Sol’.¹¹³

¹⁰⁸ Petrus, *Os modernistas portugueses*, pp. 83-89.

¹⁰⁹ Cf. José de Almada Negreiros, *Manifesto Anti-Dantas*, Lisboa, edições Ática, 2000.

¹¹⁰ Cf. *Portugal Futurista*, edição facsimilada, Lisboa, Contexto Editora, 1982, pp. 36-38.

¹¹¹ *ibid.*, pp. 30-34.

¹¹² É difícil, ao ler o *manifesto dos quatro*, não o relacionar com outros manifestos publicados na revista *Portugal Futurista*, nomeadamente o de Raul Leal, extravagantemente intitulado “L’Abstractionnisme Futuriste – Divagation Outrephilosophique – vertige à Propos de L’Œuvre Géniale de Santa-Rita Pintor, Abstraction Congénitale Intuitive (Matière – Force – La Suprême Réalisation du Futurisme)”, pp. 13-14.

¹¹³ António de Navarro, “Um presencista fala da ‘Presença’ (3)”, *A Voz Académica*, nº 341, 15 de Janeiro de 1965, p. 2.

Como seria de esperar, o “Papassorda” não gostou do que leu e a sua fúria reflecte-se numa interessante paródia ao *Manifesto dos quatro*, publicada no *Diário de Lisboa*, sob o título “Zum-Pim-Zim! – O Príncipe de Judá fala ao ‘Diário de Lisboa’ sobre a nova escola futurista”¹¹⁴. Aprígio Mafra, o autor da diatribe e porta-voz do “bruto” do “papassorda”, do “toda-a-gente”, simula uma pseudo-entrevista com Óscar, o Príncipe de Judá, Tristão de Teive e Pereira São Pedro, extraindo perspicazmente do Manifesto expressões e bordões expressivos que singularizam cada uma das personalidades parodiadas. O final deste delicioso texto é, por si só, revelador da mordacidade do seu conteúdo:

Ante o perigo de os contrariar, e na impossibilidade de os entender, decidimos pôr termo à entrevista numa forma original.

Chamámos um contínuo que é uma besta de força, e, uma vez seguros da sua eficiência muscular, intimámos a comissão, fixando com ar de carrasco o príncipe de Judá:

- Zzzzzzzzzzzzz ! Rua! Arre porcos teimosos! Arre todos mortos, porque eu sou fogo! Zum-pim-zim! Pum! Pó-pó-pó! Toca a safar! Toca a girar! Arre! Oh sr. Faria: meta-me estes senhores dentro de si mesmos! Metralhadora! Turbilhão! Bofetada! Cachação! Soco rijo! Encontrão! ão-ão-ão! Para trás e para diante. Raios os partam mais à Arte, raios os afundem pelo chão!

O contínuo deitou a mão ao Pereira São Pedro, fez-lhe uma intersecção no sentido-fuga; agarrou o príncipe de Judá pelo sentido-Narciso; e, enquanto Óscar se escapulia a tardar-se para fora e para dentro, ouviu-se o Tristão protestar numa atitude ‘toda-para-cima’:

- Detenha-se, criatura! Subir é descer ao invés!

E o Faria furibundo:

- Ah é?! Pois então suba lá.

E obrigou-o, com um encontrão decisivo, a subir a escada ... ao contrário.¹¹⁵

José Régio¹¹⁶, indignado, reagiu à perplexa hostilidade do público que, exasperado com “certas inovações gráficas, certos arrojados gramaticais de pontuação e de ortografia”, apenas captou o que no manifesto havia de “*blague*, de leviandade moça, de exagero rebuscado e consciente, de pastiche do futurismo”, menosprezando o que nele era perceptível de “sério, de sincero, de profundo” e ignorando que “apesar das

¹¹⁴ *Diário de Lisboa*, 17 de Abril de 1925, p. 4.

¹¹⁵ *ibid.*

¹¹⁶ José Régio, “O movimento de Arte Modernista em Coimbra: sobre um manifesto e uma conferência”, p. 4.

inovações, dos arrojos, das extravagâncias¹¹⁷, afluíam no manifesto inteligências e sensibilidades”:

Quem quizer ver como não só em Coimbra (Oh! Em Coimbra! ...) mas até em todo o Portugal são ainda hostilizadas e incompreendidas tentativas estéticas perfeitamente aceites lá fora compreenderá que um grupo de moços tenha a mocidade de atirar ao público uma impertinência, uma incoerência, um exagero, uma atitude desconjuntada ... O manifesto é isso.¹¹⁸

No final do manifesto, é anunciada uma “conferência sensacional”, intitulada “Sol”, e que será realizada por António de Navarro, o Príncipe de Judá. Mário Coutinho, na sua intervenção, também se refere ao acontecimento que em breve teria lugar:

Artista fazer conferencia sol conferencia luminosa porque também príncipe de judá artista fino (...) o artista é assim com desassombro assim tal qual é porque tem perfil olhar triangular movimentos desarticulados de alavanca frases de maquina a sibilar parar não voltar p’ra traz veloz ze-ze-ze-zi-zi-zi-z-zzzzzzzzzz braços p’ra cima sobre ele chove luz.¹¹⁹

1.2.3. A conferência *sensacional* de António de Navarro

Ao polémico manifesto segue-se, então, a conferência *sensacional* do Príncipe de Judá. Na mencionada entrevista a António de Navarro – “O movimento literário de Coimbra, à volta de uma conferência”¹²⁰ – conduzida por José Régio, o entrevistado confirma o evento e justifica o seu título:

Realizarei no Teatro Sousa Bastos uma conferência que será publicada, e a que dei o título de Sol. Julgo que ele sintetiza bem o pensamento que eu entendo dever presidir à nossa orientação – a nossa ânsia de Luz e de Movimento ... dentro dela cabe tudo o que eu disser e tudo o que não chegar a dizer.¹²¹

¹¹⁷ O próprio Régio admite que “tais inovações, tais arrojos e tais extravagâncias” são “de mau gosto e nem sempre originais”, revelando desde logo a sua faceta equilibradora e clássica. No entanto, também alega que aceita “orgulhosamente, toda a responsabilidade” que lhe “advém de ter apoiado o manifesto”. (Cf. “O movimento de Arte Modernista em Coimbra: sobre um manifesto e uma conferência”, p. 4).

¹¹⁸ *ibid.*

¹¹⁹ Cf. Petrus, *Os modernistas portugueses*, pp. 103-118.

¹²⁰ “Uma entrevista com José Régio ou o pré-presencismo”, in *A dez anos da morte de José Régio*, p. 57-63.

¹²¹ *ibid.*, p. 60.

António de Navarro explica ainda que a sua conferência se insere num “movimento de renovação semelhante ao que já se fez em Lisboa”¹²², com o qual os seus propulsores – neste caso, ele próprio e seus companheiros “Celestino Gomes, Abel Almada, José Régio, Mário Coutinho, Alberto Serpa...”¹²³ – pretendem atingir “um fim comum de libertação e renovação da Arte”¹²⁴.

Relativamente às suas expectativas quanto à reacção do público, o futuro conferencista mostra alguma apreensão, sem que, no entanto, esta ensombre o seu optimismo e determinação em impor-se obstinadamente:

Ah! Tenho a certeza de que a minha conferência levantará celeuma. Mas o que é preciso é que ela interesse de qualquer maneira; e, como sabe, o interesse tanto pode ser positivo como negativo... Repetirei a minha conferência até que a ouçam, porque a luta tem de ser assim – feita de teimosia.¹²⁵

As expectativas de António de Navarro confirmam-se: a conferência não poderia ter suscitado maior *celeuma*. A irreverência com que o conferencista expôs as suas ideias causou um escândalo de tal ordem que a conferência morreu “à nascença, tal a violência da troça com que foi recebida pelo público”¹²⁶. Edmundo de Bettencourt recorda, anos mais tarde, esse episódio incendiário:

Escândalo e tumulto. Da assistência, quando a discussão estava ao rubro, alguém, tendo conseguido, não sei como, uma agulheta de incêndio, propoz-se correr a água fria o conferente e os seus camaradas ... Mas a reacção do público em nada alterou a linha do “Príncipe de Judá”, pseudónimo com que Navarro, risonhamente, assinara a colaboração no manifesto, nem arrefeceu o seu entusiasmo, partilhado por nós todos, como brevemente os factos iriam demonstrar.¹²⁷

Já António de Navarro evoca o sucedido com maior parcimónia emotiva, alegando que a “conferência não pôde terminar porque se esgotou a paciência do conferencista e os assistentes estavam mais dispostos a ouvir as suas larachas que a aventura literária de um jovem audacioso”¹²⁸.

¹²² *ibid.*, p. 61.

¹²³ *ibid.*

¹²⁴ *ibid.*

¹²⁵ *ibid.*, p. 60.

¹²⁶ Edmundo de Bettencourt, entrevista concedida a José Reis, p. 2.

¹²⁷ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, in *O modernismo em Portugal*, p. 30.

¹²⁸ António de Navarro, “Um presencista fala da ‘Presença’ (3)”, p. 2.

A conferência redundou num fracasso, ateando um tremendo escândalo à sua volta, mas a verdade é que causou brado, e, nesse aspecto, os jovens modernistas de Coimbra saem vencedores e a conferência foi inegavelmente bem sucedida. Por outro lado, António de Navarro e seus companheiros de aventura pretendiam, com as entradas da conferência, angariar fundos para financiar a tão desejada revista literária, o que se tornou inviável, como recordará José Régio, numa entrevista a Pombo de Castro, anos mais tarde:

Surge a ideia de publicar uma revista. Para subsidiar esta iniciativa, organizou-se uma conferência no “Sousa Bastos”. Entradas a 1\$00 e 1\$50. Disposta a fazer barulho, a Academia não faltou! Mal António Navarro tinha dito as primeiras palavras e logo a luz da sala se apaga. A importância obtida dissipou-se em vales para preencher faltas das habituais ceias.¹²⁹

O mesmo Régio, companheiro e cúmplice de Navarro, não pôde, na altura, deixar de manifestar a sua indignação pelo malogro da conferência, lamentando a falta de “cultura intelectual”, de “disciplina crítica” e de “elegância moral”, no meio coimbrão, “numa terra onde há uma Universidade que blazona de ser a primeira do país”:

(...) a finalidade de tudo isto é apenas, num campo muito largo, a liberdade de cada Artista criar a sua própria Arte. (...) essa liberdade é a liberdade de cada um ser de hoje através da sua sensibilidade própria. Poderiam estas coisas ser mais ou menos compreendidas, se a conferência que António de Navarro tentou realizar tivesse sido ouvida, confrontada com o manifesto, e inteligentemente interpretada. Mas António de Navarro foi pateado por muito sinceramente querer dizer, a um público quasi só composto de estudantes, portanto de colegas seus, palavras a que ele dera a eloquência do cérebro e a do coração.¹³⁰

Estas palavras remetem-nos inevitavelmente para a *presença* e parecem evocativas de textos como “Literatura viva” ou “Literatura livresca e literatura viva”, autênticos manifestos em que o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* propalará, incansável e reiteradamente, a liberdade de criação do artista e o transvaze da sua individualidade na obra de arte.

¹²⁹ José Régio em entrevista a Pombo de Castro, “Um domingo com José Régio”, *Revista Mundo*, nº 58, 05 de Setembro de 1958, p. 30.

¹³⁰ José Régio, “O movimento de Arte Modernista em Coimbra: sobre um manifesto e uma conferência”, p. 4.

1.2.4. A revista *Sol*: um projecto abortado

Recapitulando o que temos vindo a dizer, no ano de 1925 organiza-se, em Coimbra, um grupo de rapazes *sectariamente* modernista, que protagoniza um movimento de renovação artística. Desse empreendimento sai um manifesto futurista e uma conferência que vêm abalar a placidez modorrenta da Academia. A essa fase de destruição, seguir-se-ia a fase construtiva que se concretizaria na fundação de uma revista moderna de arte e literatura, ponto de convergência de todas as individualidades modernas, que se chamaria *Sol*, título que, anos mais tarde, António de Navarro explicará nos seguintes termos:

Sabíamos exactamente da existência de “El Sol”, mas não desejávamos um sol definido, com o artigo, antes a luz indefinida e candente de onde cada um poderia colher aquela que melhor o iluminasse.¹³¹

A revista *Sol* chega a ser publicamente anunciada no final do *Manifesto dos Quatro*, onde também se apresenta o respectivo corpo directivo:

Brevemente ‘Sol’, revista d’arte moderna, dirigida por Celestino Gomes, Alberto de Serpa, Abel Almada, António de Navarro, José Régio e Mário Coutinho.¹³²

O príncipe de Judá, na encenada entrevista a José Régio, alude também à projectada revista que seria financiada com os lucros da conferência que ele próprio iria proferir no Sousa Bastos:

Iniciaremos em seguida uma Revista em que procuraremos afirmar a vitalidade de Coimbra, entrando numa fase construtiva pela conquista do que reputamos equilíbrio e arte de Hoje.¹³³

No entanto, a conferência não teve o sucesso previsto e as receitas obtidas não chegaram para levar avante a publicação da revista. O projecto *Sol* foi abortado:

¹³¹ António de Navarro, “Um presencista fala da ‘Presença’ (3)”, p. 2.

¹³² Cf. Petrus, *Os modernistas portugueses*, pp. 103-118.

¹³³ António de Navarro, “Uma entrevista com José Régio ou o pré-presencismo”, in *A dez anos da morte de José Régio*, pp. 61-62.

(...) não se publicou a revista ‘Sol’ porque as receitas da conferência não deram para tanto e as economias minguadas não chegavam para cobrir o preço da impressão. Acabou a ‘Sol’ em ceia a que não faltaram o Régio, o Fausto, o Aragão (ensimesmado e suicida), o Mário Coutinho, o Abel Almada (esse lúcido madeirense que a doença e o insularismo vieram perder), não me lembro se o Bettencourt, o Celestino Gomes (um dos autores do Manifesto com o pseudónimo de Pereira São Pedro e que a morte já lá tem). Enfim, não se perdeu tudo. E, ao fim e ao cabo, a ‘*Presença*’ salvou e deu rumo ao resto. Ainda bem.¹³⁴

No seu *Diário*, Régio insere numa entrada datada de Março de 1925, uma nota a propósito do movimento futurista, que ele resume da seguinte forma:

- Revolução futurista no nosso meio intelectual de meia dúzia... Nomes: Mário Coutinho, António de Navarro, José Régio, Abel Almada, Celestino Gomes, Alberto de Serpa, ...

Manifestações: um manifesto irritante e uma conferência pateadíssima ...

Projectos – Uma Revista – Sol – e a independência da Arte nacional...

Alguns momentos de nervos, algumas vaias dos colegas, algumas noites, algumas conversas interessantes, muita ingenuidade, muita leviandade, algum fumo no ar...¹³⁵

O movimento ficou-se por um manifesto, uma conferência, algum frenesi no meio académico e o projecto de uma revista de arte moderna, que não se concretiza nesse ano, mas que verá a luz do dia em 1927 sob outro título – *presença* – e com muitos colaboradores oriundos deste grupo de jovens modernistas de 1925. De facto, neste movimento futurista de Coimbra, destacam-se José Régio, António de Navarro, Edmundo de Bettencourt, Fausto José, Alberto de Serpa, Alexandre de Aragão, Abel Almada, Celestino Gomes, Tomaz de Figueiredo e Mário Coutinho. A maior parte deles, à excepção de Mário Coutinho¹³⁶ e de Tomaz de Figueiredo¹³⁷, colaborou

¹³⁴ António de Navarro, “Um presencista fala da ‘Presença’ (3)”, p. 2.

¹³⁵ José Régio, *Páginas do Diário Íntimo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 51.

¹³⁶ Colaborou apenas uma vez na *presença*, com “Cânticos de Estio” (*pres.*, Tomo I, Série I, nº13, 13 de Junho de 1928, p. 6). Edmundo de Bettencourt, na entrevista concedida a João de Brito Câmara, explica esta ausência, na *presença*, do grande mentor do movimento futurista de 1925: “A vida e a doença tinham-no afastado de Coimbra. Mas, de longe, enviava-nos aplauso entusiástico que era bem o prolongamento da sua incontestável atitude de animador que fora, em Coimbra, do modernismo”. (João de Brito Câmara, *O modernismo em Portugal*, pp. 31-32.)

¹³⁷ Tomaz de Figueiredo também só colaborou uma vez na *presença*, com “Athene Parthenon” (*pres.*, Tomo I, Série I, nº4, 8 de Maio de 1927, p. 2). José de Melo confirma este facto: “Tomaz de Figueiredo não colaborou porém quer na “Bysâncio” quer na “Trípico” e, apesar de interveniente nas conversas preliminares que levariam a ser engendrado o primeiro número da “Sol”, transformada depois na “Presença”, é quase ocasionalmente que vem a colaborar nesta, já de Lisboa” (José de Melo, *Encontros I*, Lisboa, Aga, 1962, p. 62). Também João Bigotte Chorão sublinha, na introdução ao romance *Nó Cego*, que Tomaz de Figueiredo, apesar de ter episodicamente colaborado na *presença*, não foi presencista, “não

assiduamente na *presença*, não esquecendo que Régio, cujo nome figurava no rol dos directores da malograda revista *Sol*, foi o principal director da *Folha de Arte e Crítica* e uma das suas figuras de proa.¹³⁸

João Gaspar Simões sustenta que a *presença* nasceu da fusão de alguns colaboradores da *Bysâncio* com outros da *Tríptico*, sem sequer mencionar o movimento futurista de 1925 e a revista *Sol*¹³⁹. A verdade é que *Sol*, a publicação que chegou a ser anunciada e a ter colaboração definida para o primeiro número, existiu, de facto, enquanto efémero projecto de um esboçado movimento pré-presencista, que já auspiciava as linhas orientadoras que viriam a consubstanciar-se na *presença*. Neste sentido, José de Melo, no seu livro *Encontros*, no capítulo em que se refere a Tomaz de Figueiredo e à sua permanência em Coimbra, alude ao grupo estudantil de 1925 e às circunstâncias em que foi engendrada a revista *Sol* que, segundo ele, terá sido a “revista-mãe” da *presença*:

Em Coimbra, convive Tomaz de Figueiredo com Abel Almada, Edmundo de Bettencourt, Mário Coutinho, Alexandre de Aragão, Fausto José, Vasco Santa Rita, Celestino Gomes, Luís de Castro. Por estes e outros companheiros de geração, e no quarto de Mário Coutinho, seriam discutidos os planos de “Sol”, revista de vanguarda para a qual, sob este título provisório, chegou a ser apartada colaboração, – revista-mãe de que a “*Presença*” sairia, mais adiante, com outras contribuições e ajustamentos.¹⁴⁰

Na sua tese de licenciatura, José de Melo confessa ter organizado o seu relato a partir de conversas mantidas com Edmundo de Bettencourt, Tomaz de Figueiredo e António de Navarro; no entanto, no decurso do seu trabalho de investigação, corroborando todas as asserções através de factos concretos, persevera na convicção de

por recusar a modernidade”, mas porque “os seus autores não eram os autores mais caros aos presencistas – Proust e Gide, entre outros”. (*Nó Cego*, p. 11).

¹³⁸ A título de curiosidade, e no propósito de fundamentar a importância destes novos de 1925 na *presença*, procedemos ao levantamento das suas colaborações. Passamos, então, a elencar o número de vezes que cada um deles colaborou na *presença*: Régio (78×); António de Navarro (26×); Edmundo de Bettencourt (17×); Fausto José (12×); Alberto de Serpa (9×); Alexandre de Aragão (5×); Abel Almada (3×), duas vezes com o pseudónimo Tristão de Teive, aquele com que assinou o *manifesto dos quatro*; Celestino Gomes (2×).

¹³⁹ As únicas palavras de Gaspar Simões, a propósito dos eventos de 1925, são as seguintes: “...António de Navarro, que então entalava o pescoço em altos colarinhos de goma a condizer com as camisas, igualmente engomadas, o qual, pouco tempo antes, lançara um manifesto literário-artístico de tom escandaloso, exibindo-se, numa conferência pública, na sala de um teatro às escuras ...” (João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 143.)

¹⁴⁰ José de Melo, *Encontros I*, p. 62.

que a *Sol* é, de facto, a “revista-mãe” da *presença*.¹⁴¹ Assim sendo, é com indisfarçável sarcasmo que se refere ao lapso de tempo omitido por João Gaspar Simões, acusando-o de se julgar, injustamente, “o inventor da *Presença* através da *NRF*”, uma vez que Gaspar Simões se autoproclama, por essa altura, o único leitor assíduo da revista francesa:

(...) sem essa *Pré-Presença* modernista, não teria existido (...) o que há de mais vivo na *Presença*. A menos que um dos fundadores da *Tríptico*, o que lia a *NRF* e suprime tudo o que se passa entre 1915 e 1927, – como coisa a que não deve atribuir-se importância de maior, – inventasse a *Presença* num dos seus brilhantes improvisos pudim-instantâneo ou através da leitura da *NRF*.¹⁴²

A *presença* erguer-se-á, pois, sobre os escombros de três projectos fracassados – *Bysâncio*, *Tríptico*, *Movimento Futurista de Coimbra* – que, apesar de não terem conseguido vingar, lançaram sólidos alicerces para a fundação de uma revista-movimento que se tornou num incontestável fenómeno de longevidade e intervenção artístico-cultural.

1.3. Uma radiografia da contemporaneidade poética: a tese de licenciatura de José Maria dos Reis Pereira

Como muito justamente acentua Casais Monteiro, “José Régio começa sendo original ao não estreitar com um livro de versos, mas com uma tese de licenciatura”¹⁴³. É, de facto, nesse tumultuoso ano de 1925 que Régio, ainda sob o seu nome baptismal de José Maria dos Reis Pereira, apresenta à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra a sua tese de licenciatura intitulada *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*¹⁴⁴, reeditada, com algumas alterações, em 1941, sob o título *Pequena história da moderna poesia portuguesa*.¹⁴⁵ Tendo participado activamente no *movimento futurista de Coimbra*, que nesse ano tanto deu que falar, é conjectura provável que o convívio com os jovens modernistas emergentes tenha influído no jovem

¹⁴¹ cf. José de Melo Cunha, *Para a história da “presença”: determinação e implicações de uma pré-presença*, pp. 162-163.

¹⁴² *ibid.*, pp. 170-171.

¹⁴³ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 86.

¹⁴⁴ José Maria dos Reis Pereira, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, Vila do Conde, Sociedade de Tipografia Ld.ª, 1925.

¹⁴⁵ Neste trabalho, citaremos a 3ª edição (Porto, Brasília Editora, 1974).

licenciado, que passa “as férias grandes, estudando para o acto em Outubro”¹⁴⁶. Não é em Outubro, como previsto, mas a 12 de Dezembro de 1925, que Régio defende a sua tese de licenciatura perante um júri composto por Mendes dos Remédios, Eugénio de Castro¹⁴⁷ e Carlos Simões Ventura. Apesar de ter sido aprovado, para sua grande satisfação com 15 valores¹⁴⁸, a verdade é que a dissertação escandalizou a *conspícua* Academia, já então melindrada pelo insurrecto grupo de Mário Coutinho:

Nesse trabalho, apresentado à conspícua Faculdade de Letras de Coimbra, havia um capítulo intitulado *O modernismo em Portugal*. Aí, Mário de Sá Carneiro era, pela primeira vez, tratado como um grande poeta inovador, ombro a ombro com Gomes Leal, com Antero, com Nobre, com Eugénio de Castro, etc. Há que reconhecer a ousadia. O falecido professor Mendes dos Remédios devia ter empalidecido de espanto.¹⁴⁹

Na sua dissertação, em que rastreia a evolução diacrónica das tendências dominantes da poesia portuguesa desde o romantismo até ao presente, Régio dedica o sexto e último capítulo¹⁵⁰ da tese ao estudo do *Modernismo em Portugal* e, pela primeira vez, são evocados, em contexto universitário, os nomes dos grandes poetas de *Orpheu*, nomeadamente Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, emparceirando com os nomes canonicamente incontroversos de João de Deus, Teófilo Braga, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Cesário Verde, Eugénio de Castro, António Nobre e Teixeira de Pascoaes. Também pela primeira vez, e “a partir da mais vetusta das nossas instituições de ensino”¹⁵¹, o modernismo é consagrado, na história da literatura portuguesa, como uma categoria periodológica e estético-literária, na sequência da “Reacção pelo simbolismo” e das “Tendências Nacionalistas”¹⁵²:

¹⁴⁶ José Régio, *Páginas do diário íntimo*, p. 51.

¹⁴⁷ O poeta de *Oaristos* era a figura central do quarto capítulo da tese, composto somente por duas partes: 1- *A reacção pelo simbolismo*; 2- *Eugénio de Castro*.

¹⁴⁸ Cf. Carlos Santarém Andrade, *A envolvência coimbrã de Régio e Nemésio*, Coimbra, Edição da Câmara Municipal de Coimbra (comemorativa do centenário do nascimento de José Régio e Vitorino Nemésio), 2001, p. 36.

¹⁴⁹ João Gaspar Simões, *Novos temas. Ensaio de literatura e estética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1938, p. 97.

¹⁵⁰ Este capítulo encontra-se subdividido em duas partes: 1- *O modernismo em Portugal*; 2- *Mário de Sá-Carneiro*. Na *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, a autor acrescenta-lhe uma terceira parte dedicada a Fernando Pessoa.

¹⁵¹ F.J. Vieira Pimentel, *Presença: labor e destino de uma geração*, p. 15.

¹⁵² Cf. José Maria dos Reis Pereira, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, capítulos IV e V.

Cronologicamente, José Régio é quem assim primeiro introduziu nas categorias historiográficas da literatura portuguesa o conceito de Modernismo – e fê-lo, deve ser sublinhado, num estudo de índole universitária, apresentado (...) à “conspícua Faculdade de Letras de Coimbra”.¹⁵³

Assim, ao postular, cronologicamente tão perto de si, a existência de “um muito complexo movimento artístico contemporâneo”¹⁵⁴, Régio revela-se como “uma atualizadíssima consciência do seu tempo”¹⁵⁵.

No sexto capítulo da tese¹⁵⁶, começa Régio por definir a *Arte moderna* como uma “arte cosmopolita”, “indiferente às tendências nacionalistas”, uma “empresa grandiosa e trágica” resultante de uma “tortura de novidade e libertação” de que voluntariamente padecem alguns artistas da “nova geração” a quem se “chamou modernistas”. Essa arte moderna tem provocado o “nascer e o decair” das “mais arrojadas concepções estéticas: o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Expressionismo, o Ultra-Realismo, todas as correntes mais ou menos derivadas e apenas” que têm “cada qual por sua vez proclamado a descoberta da vera Arte de hoje”, uma “Arte inédita – mais sintética e mais pura”, uma “Arte chamada *modernista*”:

E a complexidade, a confusão, o desvairamento e a inquietação reinaram no mundo da Arte. Assim nasceu uma Arte chamada *modernista* – sem que o Modernismo tenha sido definido. E os impostores sentaram-se à mesa com os príncipes, sem que a multidão soubesse logo distinguir os príncipes dos impostores.¹⁵⁷

Régio não deixa de exprimir alguma reserva crítica relativamente à propriedade do termo *modernismo*, chegando mesmo a afirmar tê-lo adoptado “à falta de melhor, – e por se ter imposto à conta de vulgarizado”¹⁵⁸. Uma vez aceite o termo, resta definir o conceito e, quanto a isso, não hesita em associar o modernismo a uma certa sensibilidade estética prevalecente nos artistas da nova geração:

¹⁵³ Vítor Aguiar e Silva, “A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa”, *Diacrítica*, 10, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 1995, p. 157.

¹⁵⁴ José Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 1974, p. 105.

¹⁵⁵ F.J. Vieira Pimentel, *Presença: labor e destino de uma geração*, p. 15.

¹⁵⁶ José Maria dos Reis Pereira *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, pp. 55-59.

¹⁵⁷ *ibid.*, pp. 55-56.

¹⁵⁸ *id.*, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, p. 105.

O modernismo é antes uma disposição de certa sensibilidade moderna, do que uma nova concepção de Arte, e portanto uma nova escola artística.¹⁵⁹

Em 1941, por ocasião da reedição da tese, o distanciamento temporal relativamente a este período – que ele então designará de “primeiro período do nosso modernismo por assim dizer já histórico, já ultrapassado”¹⁶⁰ – permitir-lhe-á precisar as fronteiras conceptuais da noção, propondo primeiro uma caracterização tipológica do modernismo – “Modernismo será a tendência a valorizar o actual e o novo (na expressão como no expresso), em virtude quer dum cansaço das formas e substâncias passadas, esgotadas, quer duma descrença nas tidas por insuperáveis, modelares, eternas”¹⁶¹, sendo que “em todos os tempos houve modernistas”¹⁶² – e, em seguida, a sua delimitação histórico-periodológica, entendendo o modernismo como “um largo movimento geral, internacional, uma profunda e complexa disposição da sensibilidade moderna, que naturalissimamente também em Portugal achava representantes e expressão”¹⁶³.

Voltando à dissertação de 1925, após a definição de modernismo, Régio indaga as “características essenciais e comuns a toda a Arte moderna” que radicam em “duas tendências antagónicas”. A primeira é a “tendência do artista para se abandonar candidamente ao seu próprio instinto criador – à sua inspiração”, dando lugar a uma “Arte toda intuitiva, directa ou indirectamente filiada em Bergson”, arte essa que “leva à ingenuidade, à ausência de normas, à negação dos preconceitos, ao culto de todos os primitivos”. A segunda tendência é a “do artista para conceber completamente a Arte que vai realizar” e que desemboca numa “Arte toda intelectualista ansiosa de construção e de equilíbrio”, conduzindo a “um novo classicismo, à criação de novos preconceitos, a uma Beleza sobretudo de intenção e concepção”.¹⁶⁴

O passo seguinte da sua reflexão consiste em nomear “as personalidades mais representativas de hoje”, nas quais “estas duas tendências adversas parecem colaborar”¹⁶⁵. O primeiro autor citado é Fernando Pessoa, “Senhor de admiráveis qualidades de Intuição e de Razão”¹⁶⁶:

¹⁵⁹ *id.*, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, p. 56.

¹⁶⁰ *id.*, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, p. 109.

¹⁶¹ *ibid.*, p. 105.

¹⁶² *ibid.*, pp. 105-106.

¹⁶³ *ibid.*, p. 108.

¹⁶⁴ *id.*, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, p. 56.

¹⁶⁵ *ibid.*, p. 56.

¹⁶⁶ *ibid.*

Por todas as variadas e notáveis qualidades da sua complexa personalidade, Fernando Pessoa é o mais original, o mais completo e o mais poderoso dos nossos modernistas. E é também o mais equilibrado e o mais uno: porque intuitivo mesmo quando mais racionalista, racionalista mesmo quando mais intuitivo, Fernando Pessoa é sempre igual a si próprio e consciente de si próprio.¹⁶⁷

A seguir a Fernando Pessoa vem Almada Negreiros e, “a par destes dois nomes superiores”¹⁶⁸, arrolam ainda os de António Ferro e António Botto. Régio não deixa também de repertoriar as revistas “em que melhor ou pior se tem afirmado o Modernismo português”: *Orpheu*, *Portugal Futurista*, *Contemporânea* e *Athena*.¹⁶⁹

Finalmente, elege-se o Mestre: Mário de Sá-Carneiro¹⁷⁰, “um dos nossos mais singulares poetas – e o maior intérprete de certa personalidade contemporânea”¹⁷¹, sublinhando a sua singularidade e a sua inimitável dicção poética, características que determinarão, de forma significativa, a segunda fase do modernismo português, representado pela *presença*:

Precursor reconhecido do chamado Modernismo português, ele [Sá-Carneiro] teve o grande mérito de ser por necessidade e por natureza um inovador: Sacudir as velhas fórmulas e os velhos meios de expressão – é em Mário de Sá-Carneiro a natural consequência do seu anormal e original feitio poético. Isso o distancia de todos os imitadores e simuladores – dando à sua lição a força e a grandeza da sinceridade.¹⁷²

Régio estreia-se, portanto, com uma tese inovadora em que se esquia aos cânones habituais e ousa falar de modernismo numa época em que a dinâmica hegemónica do campo literário se revelava impermeável às grandes mutações em curso. Por outro lado, arranca do anonimato os grandes nomes do primeiro modernismo, cujas obras ainda eram desconhecidas ou objecto de leituras deturpadas, manifestando por eles irrestrita admiração. Não admira, portanto, que o professor Mendes dos Remédios tenha *empalidecido de espanto* perante o arrojo do ensaio académico de Régio. De facto, numa altura em que as obras de Fernando Pessoa permaneciam inéditas, já José

¹⁶⁷ *ibid.*

¹⁶⁸ *ibid.*, p. 57.

¹⁶⁹ Na *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Régio cita, além destes nomes, os de Mário Saa, Raul Leal, Armando Côrtes-Rodrigues e Luís de Montalvor (p. 109). Relativamente às revistas, a *presença* já consta, obviamente, na sua lista de órgãos literários modernistas (p. 108).

¹⁷⁰ Régio nunca renegará, aliás, a sua inclinação confessa por Mário de Sá-Carneiro.

¹⁷¹ *id.*, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, pp. 57-58.

¹⁷² *ibid.*, p. 58.

Régio reconhecia o génio daquele que, mais tarde, viria a ser um dos marcos fundamentais da literatura portuguesa e objecto de consagração internacional. Neste sentido, João Gaspar Simões assinala que

A grande novidade do trabalho de José Régio, ao tempo José Maria dos Reis Pereira, constituiu em apresentar no redondel académico – a Faculdade de Letras – um elenco lírico que esse mesmo redondel académico se recusava a valorizar.¹⁷³

Assim, ao revelar, desde logo, manifestas qualidades de agudeza e discernimento judicativos, Régio “não estava tanto terminando com chave de ouro um curso de letras, mas iniciando um dos caminhos principais da sua vida literária”¹⁷⁴ que se evidenciará na *presença*.

Em concomitância com a sua tese de licenciatura, Régio prepara, nesse mesmo ano de 1925, *Poemas de Deus e do Diabo*¹⁷⁵, o seu primeiro livro de poesia, demonstrando, no terreno da *práxis* poética, os pressupostos críticos discutidos na dissertação. Segundo João Gaspar Simões,

No modernismo dessa sua poesia não intervinha, de facto, qualquer *conceito* ou *preconceito* de modernidade poética. A sensibilidade nova aí exprimia-se, em verdade, através de uma forma pouco menos que tradicional. Os versos de José Régio aceitavam da tradição tudo que nela havia de utilizável para a mais completa evidenciação de um pensamento, digamos, que esse, sim, esse era naturalmente moderno ou modernista.¹⁷⁶

Este primeiro tentame poético, longe de se revelar um simples livro de estreante, apresenta surpreendentes “sinais de uma maturidade precoce, constituindo uma estreia onde estão já delineadas as tónicas centrais da poética regiana”¹⁷⁷:

O diálogo interior começa no seu [de José Régio] primeiro livro e não terá fim, mesmo quando queira tirar-se do palco em que se exhibe e pôr lá outros que não sejam Ele.¹⁷⁸

¹⁷³ João Gaspar Simões, “Introdução” a *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, p. 8.

¹⁷⁴ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 86.

¹⁷⁵ O ano de 1925 tem sido apontado pelos estudiosos de Régio, e até pelo próprio, como o ano da publicação dos *Poemas de Deus e do Diabo*. No entanto, Carlos Santarém Andrade, numa revisão da cronologia, considera que o livro foi preparado e terminado em 1925, sendo a publicação de Fevereiro de 1926. Cf. Carlos Santarém Andrade, *A envolvência coimbrã de Régio e Nemésio*, pp. 36-37. Note-se que João Gaspar Simões, em *Novos temas. Ensaios de literatura e estética*, refere também que “é em 1926 que José Régio publica o seu primeiro livro de poemas” (p. 97).

¹⁷⁶ João Gaspar Simões, *Perspectiva histórica da poesia portuguesa*, p. 283.

¹⁷⁷ José Augusto Seabra, “José Régio, um Poeta em estado místico”, in José Régio, *Poesia I*, (introdução de José Augusto Seabra), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, p. 13.

Vindos a lume antes do lançamento da *presença*, que “neles próprios mergulha raízes”¹⁷⁹, os *Poemas de Deus e do Diabo* configuram um marco inicial nesta fase de renovação poética e constituem sintoma de uma nova *poiesis* portuguesa que ecoará nas páginas da *Folha de arte e crítica* coimbrã. A primeira edição deste livro de Régio suscitou, por parte da crítica, apreciações dissonantes: por um lado, a incompreensão dos meios literários tradicionalistas catalogaram-no de estranho e desconcertante, produto da loucura do seu autor; por outro, houve quem reconhecesse em Régio uma verdadeira revelação de talento, um poeta autêntico e original e, *pour cause*, irreverente¹⁸⁰:

Mas *Poemas de Deus e do Diabo*, o primeiro volume de poemas de Régio, exasperou mesmo quem Mendes dos Remédios não era. Pessoas que hoje blasonam de modernas, chamavam-lhe doido, embora José Régio já então fosse o poeta forte, comandado de dentro, que um professor universitário há pouco comparou a Camões.¹⁸¹

No decurso do estágio gestacional da *pré-presença*, ou seja, durante aquele período preparatório em que se estabeleceram e consolidaram os alicerces teórico-doutrinários da revista coimbrã lançada em 1927, a hegemonia de José Régio é incontestável. Com efeito, desde a *Bysâncio*, até à publicação dos seus *Poemas de Deus e do Diabo*, Régio foi-se impondo como a figura mais carismática da sua geração, a mesma que pontificará, também, na *presença*. Assim, por esta altura, o futuro núcleo presencista delineava-se já, congregado em torno da personalidade centrípeta de José Régio.

¹⁷⁸ Branquinho da Fonseca, “Apontamentos para um retrato parecido”, *Colóquio/Letras*, nº 57, Fevereiro de 1970, p. 58.

¹⁷⁹ José-Augusto França, *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 348.

¹⁸⁰ A propósito da recepção crítica do livro, vd. Albano Martins, “A 1ª edição dos *Poemas de Deus e do Diabo*, de José Régio, e a recepção da crítica”, *Colóquio/Letras*, nºs 113-114, Janeiro-Abril de 1990, pp. 157-168.

¹⁸¹ João Gaspar Simões, *Novos temas. Ensaios de literatura e estética*, p. 97.

2. A *mise en place*

A 10 de Março de 1927, vem a lume, na pacatez de Coimbra, uma pequena revista com apenas oito páginas, intitulada *Presença, Fôlha de Arte e Crítica*. Embora tendo estimulado assinalável reacção crítica, tanto os seus colaboradores como os leitores estavam longe de imaginar que a folha coimbrã se converteria num dos mais influentes e duradouros órgãos literários de Portugal.

A *presença* publicou-se em Coimbra de 1927 a 1940, em duas séries. A primeira série, intitulada *Folha de Arte e Crítica* (10 de Março de 1927 – Novembro de 1938), constituída por 54 números, divide-se em três volumes:

- *Primeiro volume*: 27 números (Março 1927 – Junho/Julho 1930);
- *Segundo volume*: 21 números (Agosto/Outubro 1930 – Julho 1936);
- *Terceiro volume*: 6 números (Junho 1937 – Novembro 1938).

A folha coimbrã sofre importantes modificações, sobretudo ao nível estético, e reaparece remodelada numa segunda série em Novembro de 1939, com a designação de *Revista de Arte e Crítica*, reflectindo a sua maior extensão. Estas mudanças são previamente anunciadas no número duplo 53 e 54 que conclui a primeira série e mais amplamente inventariadas num texto de abertura à segunda série intitulado “*Presença reaparece*” e constituída por apenas dois números bem mais extensos (Novembro 1939 e Fevereiro 1940).

A fim de facilitar a consulta e localização dos artigos que iremos citando ao longo do trabalho, elaborámos o “*calendário da presença*” que a seguir se apresenta.

<i>Série</i>	<i>Volume</i>	<i>Ano</i>	<i>Dia / Mês</i>	<i>Número</i>
I – Folha de Arte e Crítica	I	1927	10 de Março	1
		1927	28 de Março	2
		1927	8 de Abril	3
		1927	8 de Maio	4
		1927	4 de Junho	5
		1927	18 de Julho	6
		1927	8 de Novembro	7
		1927	15 de Dezembro	8
		1928	9 de Fevereiro	9
		1928	15 de Março	10
		1928	31 de Março	11
		1928	9 de Maio	12
		1928	13 de Junho	13
		1928	23 de Julho	14 – 15
		1928	Novembro	16
		1928	Dezembro	17
		1929	Janeiro	18
		1929	Fevereiro – Março	19
		1929	Abril – Maio	20
		1929	Junho – Agosto	21
		1929	Setembro – Novembro	22
		1929	Dezembro	23
		1930	Janeiro	24
		1930	Fevereiro – Março	25
		1930	Abril – Maio	26
		1930	Junho – Julho	27
	II	1930	Agosto – Outubro	28
		1930	Novembro – Dezembro	29
		1931	Janeiro – Fevereiro	30
		1931	Março – Junho	31 – 32
		1931	Julho – Outubro	33
		1932	Novembro – Fevereiro	34
		1932	Março – Maio	35
		1932	Novembro	36
		1933	Fevereiro	37
		1933	Abril	38
		1933	Julho	39
		1933	Dezembro	40
		1934	Maio	41 – 42
		1934	Dezembro	43
		1935	Abril	44
		1935	Junho	45
		1935	Outubro	46
		1935	Dezembro	47
		1936	Julho	48
	III	1937	Junho	49
		1937	Dezembro	50
		1938	Março	51
		1938	Julho	52
		1938	Novembro	53 – 54
II – Revista de Arte e Crítica		1939	Novembro	1
		1940	Fevereiro	2

2.1. O cenário histórico-ideológico

Sendo a *presença* constituída por um conjunto de individualidades que, a partir de um determinado espaço, ocupou a cena literária portuguesa durante um período de tempo dilatado, a apresentação desse *cenário*, ou seja, do contexto histórico-ideológico que serviu de pano de fundo ao surgimento e evolução da folha coimbrã afigura-se-nos crucial para o cabal entendimento da aventura presencista.

O primeiro número da *presença* vem a lume a 10 de Março de 1927 e a sua publicação prolongar-se-á, com maior ou menor regularidade, durante toda a década de 30. A sua existência coincide, assim, com uma época em que a Europa, já avassalada por uma guerra, se encontrava em vésperas de outra.

Com efeito, nove anos decorridos sobre a primeira grande guerra, que desencadeia um ciclo de decadência europeia, os tempos não eram de apaziguamento. Estava-se em pleno *pós-guerra* – *Les années folles* – e, no período aparentemente pacífico que então se vivia, germinava já a segunda guerra mundial. O poema de Alberto de Serpa, intitulado “Cá e Lá”, escrito em 1939, testemunha a dilaceração agónica de toda a Europa, cuja história recente fora pontuada de sangue e lágrimas:

Senhor, lá longe há homens que se matam sem saberem porquê!
Lá longe, o céu tem nuvens que a maldade dos homens lá pôs!
Lá longe, há cidades que sobem para ti em chamas!
Lá longe, desfazem-se nos campos cadáveres e frutos!
Lá longe, vão pelas estradas fugitivos curvados!
Lá longe, crianças conhecem, antes da vida, a morte!
Lá longe, não há lembrança nem sonho!

Aos meus ouvidos chegam os lamentos inúteis dos agonizantes.
Os meus olhos fitam o sol mais forte e não se fecham.
Na geada fria da manhã há fogo.
O vento traz-me o cheiro nauseante dos corpos apodrecidos.
Meus passos doem-me como se a carne pousasse sobre pedras afiadas.
E nunca me senti tão pai de todas as crianças que choram.
Onde, o meu sonho e a minha memória?

A Tua companhia, Senhor, mata todas as distâncias,
E lá longe é aqui na minha alma ...¹⁸²

Nesse período de *entre-duas-guerras*, a *presença* será testemunha da crise económica de 1929, da ascensão do nazismo na Alemanha, da consolidação do fascismo na Itália, do fortalecimento do estalinismo na União Soviética e da devastadora guerra civil de Espanha. Em Portugal, a revista nasce pouco depois de uma primeira reacção

¹⁸² Alberto de Serpa, “Cá e Lá”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, p. 99.

sangrenta contra a ditadura militar implantada a 28 de Maio de 1926¹⁸³; é contemporânea do Estado Novo Corporativo, instaurado em 1933; assiste à criação da União Nacional (1934), assim como à fundação da Organização Nacional da Mocidade Portuguesa e da Legião Portuguesa (1936).

As ressonâncias de todos estes acontecimentos tornar-se-ão perceptíveis “sobretudo pela negativa – pelo que eles significaram de um coarctar de liberdades, e de uma inibição do desenvolvimento das potencialidades criadoras”¹⁸⁴. No entanto, a *presença* surgiu na altura certa, ou seja, num momento em que os seus colaboradores ainda podiam dispor de uma razoável autonomia crítica e liberdade de expressão¹⁸⁵:

Felizmente, em 1927 ainda não tínhamos mergulhado por completo no *dirigismo* que anos mais tarde, no tempo de Salazar, tornaria impossível a publicação da *Presença* e o desenvolvimento das premissas do movimento literário que a determinou. Nessa altura, cada um podia dar à estampa a publicação que tivesse em mente, sem recorrer ao *beneplácito* das entidades oficiais: a censura.¹⁸⁶

Assim, os espíritos dos jovens presenciistas, usufruindo ainda de uma liberdade criativamente instigante, proclamavam, acima de tudo, a independência da arte e da literatura relativamente às postulações políticas e morais:

Em Coimbra, os rapazes chegados aos vinte e cinco anos, ou em vésperas dessa meta da plena juventude, ainda viviam sob o influxo de uma liberdade que permitia acreditar numa independência total da literatura e da arte relativamente à política e aos destinos da sociedade humana. Eis porque puderam dar-se ao luxo de exigir que os deixassem em paz com revoluções e aspirações políticas, confiantes num futuro de que não previam os trágicos horizontes, e entretidos a explorar regiões virgens da natureza humana e modos desconhecidos de exprimir as descobertas a que se consagravam.¹⁸⁷

¹⁸³ Por esta altura, é lançado, em Coimbra, um manifesto em que se defendia uma “Ditadura da Arte e do Bom Gosto”, da autoria de Guilherme Filipe. A propósito deste manifesto, Petrus [pseudónimo de Pedro Veiga] refere que “Guilherme Filipe em 1926, nos dias confusos do movimento militar, lançou em Coimbra um manifesto em que fazia (...) a apologia duma Ditadura da Arte e do Bom Gosto. (...) o manifesto de 1926 foi impresso e distribuído em Coimbra, com a coadjuvação dos militares que entraram no movimento eclodido em Maio. Coimbra foi mesmo, parece, um dos berços do militarismo insurgente.” (Petrus, *Os modernistas portugueses*, p. 25).

¹⁸⁴ Maria Teresa Arsénio Nunes, *A poesia da presença*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1982, p. 18.

¹⁸⁵ O selo da censura só aparecerá, na revista, a partir do nº 44 (Abril de 1935): “Este número foi visado pela Comissão de Censura”.

¹⁸⁶ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, pp. 159-160.

¹⁸⁷ *ibid.*, p. 165.

Com efeito, não se encontra, nas páginas da *presença*, eco explícito dos acontecimentos que então assolavam a Europa, mas antes uma reiterada afirmação de liberdade e independência da Arte, relativamente a qualquer credo político, moral ou religioso. Aos presencistas apenas importa a Arte, contanto que seja *viva e humana*:

Em questões de arte ou pensamento, – *presença* não reconhece chefes, nem legisladores, nem ditadores. Se entre os seus colaboradores algum apareça em quem a força de temperamento, a capacidade afirmativa ou construtiva e as tendências autoritárias denunciem uma predestinação de ditador, – *presença* não julga, por isso, dever eliminá-lo de seu colaborador. Mas o que nele lhe interessa é o homem como homem, o pensador como pensador, o artista como artista.¹⁸⁸

À revista *presença* interessam as criações da arte, as pesquisas ou conclusões da crítica, – e, dum modo geral, as manifestações do espírito humano dominando tanto quanto possível as limitações do espaço e do tempo. As questões políticas e sociais não lhe interessam, pois, senão na medida em que se correlacionem com essas, e assim contribuam a iluminá-las, sem que *presença* arvore a bandeira de qualquer doutrina social ou política.

(...)

Desde já, porém, podemos dizer que *presença* pretende ser uma afirmação de independência, inteligência e largueza – uma fortaleza espiritual – num terrível momento histórico de múltiplas tentativas de humilhação do espírito; um órgão de criação e cultura, num terrível momento histórico de múltiplos ataques à cultura e ao génio individual.¹⁸⁹

Numa altura em que “as malhas da repressão se iam apertando cada vez mais”¹⁹⁰, o grupo presencista investia na defesa empenhada dos puros valores da liberdade, no plano estético. Ressalve-se, contudo, que esse plano “constituía também, em linguagem forçosamente cifrada, uma ampla e generosa metáfora da própria vida”¹⁹¹. Afinal, *Arte pela Vida e Vida pela Arte* sempre foram os indeclináveis lemas da criação presencista.

Desta forma, o grupo da *presença* subscrevia abertamente uma postura apolítica de *clerics* sem traição. Tal ideário convoca inevitavelmente o livro de Julien Benda,

¹⁸⁸ “Afirmações”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº28, Agosto-Outubro de 1930, p. 15.

¹⁸⁹ “Presença Reaparece”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº1, Novembro de 1939, pp. 1; 3.

¹⁹⁰ David Mourão-Ferreira, *Presença da “Presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 13.

¹⁹¹ *ibid.*

intitulado *La trahison des clercs*¹⁹², curiosamente dado à estampa no mesmo ano que a *presença*:

Em 1927, precisamente, publicava a *Nouvelle Revue Française* a memorável tese de Julien Benda – *La Trahison des clercs*, libelo contra o pragmatismo que dominava a inteligência e anátema de todas as formas de servilismo intelectual. Quer dizer, prevendo o curso da história, e antevendo a abjeção que aguardava, em tempos que não vinham longe, a razão e a verdade, nobres armas do espírito, Julien Benda antecipava-se no processo de todo um delito sócio-político em preparação. Não se deu conta toda a gente da *Presença* da magnitude da tese do famoso colaborador da *Nouvelle Revue Française*. Nessa altura era eu o único leitor assíduo da revista e a mim coube assinalar a importância do libelo.¹⁹³

Julien Benda – um espírito insubmisso que, tal como os presencistas, “abhorrait les modes, les engouements, les chapelles, les mouvements, les partis”¹⁹⁴ –, designava por *clercs*

(...) ceux dont l’activité, par essence, ne poursuit pas de fins pratiques, mais qui, demandant leur joie à l’exercice de l’art ou de la science ou de la spéculation métaphysique, bref à la possession d’un bien non temporel, disent en quelque manière : “Mon royaume n’est pas de ce monde”.¹⁹⁵

Assim, numa altura em que, em nome do realismo, avultava uma tendência cada vez mais acentuada para uma arte comprometida¹⁹⁶, Julien Benda proscovia a submissão dos intelectuais e artistas às paixões políticas, considerando esse *engagement* como uma traição ao Espírito e um afastamento dos valores *cléricais*¹⁹⁷, tais como *justice*, *vérité* e *raison* que, na sua óptica, são *statiques*, *désintéressées* e *rationnelles*. Esses homens, “dont la fonction est de défendre les valeurs éternelles et désintéressées (...) ont trahi cette fonction au profit d’intérêts pratiques”¹⁹⁸. É esta posição adoptada pelos intelectuais que Benda descreve como a *trahison des clercs*:

¹⁹² A propósito da recepção do livro de Julien Benda, em Portugal, escreverá Raúl Proença uma longa série de artigos dados à estampa, na *Seara Nova*, sob o título “Para um evangelho de uma acção idealista no mundo real (a propósito de *La trahison des clercs*, de Julien Benda)”.

¹⁹³ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, pp. 166-167.

¹⁹⁴ André Lwoff, “Introduction”, in *La Trahison des clercs*, Paris, Editions Grasset, 1995, p. 25.

¹⁹⁵ Julien Benda, *La Trahison des clercs*, pp. 131-132.

¹⁹⁶ Tendência que, em Portugal, se manifestará sobretudo a partir de meados dos anos trinta, com o advento do neo-realismo.

¹⁹⁷ Julien Benda, *La Trahison des clercs*, p. 97.

¹⁹⁸ *ibid.*, p. 41.

Telle est depuis un demi-siècle l'attitude de ces hommes dont la fonction était de contrarier le réalisme des peuples et qui, de tout leur pouvoir et en pleine décision, ont travaillé à l'exciter ; attitude que j'ose appeler pour cette raison la trahison des clercs.¹⁹⁹

Se, de um ponto de vista histórico, a *presença* nasce numa data particularmente significativa, o seu eclipse ocorre num momento não menos simbólico. De facto, a publicação da *presença* cessa em 1940, “em pleno período de uma ainda *drôle de guerre* que muito em breve perderia toda a *drôlerie*”²⁰⁰. Nesse derradeiro ano, enquanto Portugal comemorava o seu oitavo centenário, com a inauguração da Exposição do Mundo Português, a França era invadida pelas tropas alemãs, iniciando-se o período de Ocupação que a submeteria às autoridades do IIIº Reich, durante quatro anos. Segundo Jorge de Sena, mais do que a derrota da França, esta data sinaliza um *fim de época*, “a daquela França e daquele Paris para que o mundo longamente haviam voltado os olhos, quando sonhavam de renovações políticas ou literárias”²⁰¹.

Se o século XIX fora o século do optimismo cientista e da racionalidade triunfante, o século XX testemunhará uma viragem que inverterá esta tendência em virtude de um nítido esgotamento do paradigma iluminista do progresso que se acentuará drasticamente com o cataclismo de 1914-1918. Como sintetiza Eugénio Lisboa,

O massacre metódico de toda uma juventude nas trincheiras europeias (reparai neste absurdo: uma guerra *parada*, uma matança *imóvel*!), o recuo da razão, o triunfo fácil e sumptuoso das forças de violência e morte, a traição, à última hora, dos próprios partidos socialistas europeus, trouxeram, como consequência, a morte da fé nos deuses que, pouco antes, triunfavam: a ciência, a razão e o progresso.²⁰²

Com efeito, assiste-se a uma retracção na confiança na razão e na sua capacidade explicativa. Desiludido, o Homem toma consciência de que a apreensão da poliédrica complexidade do ser humano e da vida ultrapassa o poder compreensivo da razão. Ela não é a única forma de fixar a realidade vital, sendo complementada por outras, como a intuição, o instinto e o inconsciente:

¹⁹⁹ *ibid.*, p. 202.

²⁰⁰ David Mourão-Ferreira, *Presença da “Presença”*, p. 12.

²⁰¹ Jorge de Sena, *Régio, Casais, A “Presença” e outros afins*, p. 28.

²⁰² Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, (1977), 2º ed., Lisboa, ICLP, ME, Biblioteca Breve, vol. 9, 1984, p. 14.

Ao recuo da razão responderão os homens traídos, empunhando as forças do irracional e do subconsciente: “Os homens estão sempre contra a razão, quando a razão está contra eles”, dizia Helvetius.²⁰³

Esta tendência repercute-se na arte e na literatura, que propendem a ser, acima de tudo, expressão do humano. Com efeito, a literatura do primeiro pós-guerra não é uma literatura comprometida e enfeudada à realidade político-social, mas antes desinteressada e orientada para os valores individuais do homem; é uma literatura ainda fortemente influenciada pelo movimento simbolista, mas incorporando já as aportações da filosofia intuicionista de Bergson e da psicanálise de Freud²⁰⁴, que lhe imprimiram novos contornos, abrindo-lhe o caminho para a introspecção, a intuição, o instinto e o inconsciente. Por outras palavras, a tradição literária europeia vigente nos princípios do segundo quartel do século era “uma literatura de tendências psicológicas, integrada no contexto pós-simbolista e informada pela filosofia bergsoniana e pela psicanálise, mas que se abeirava a passos largos do seu período de crise”²⁰⁵, que o surto do novo realismo social irá precipitar.

É em França que esta literatura “atinge um dos seus momentos culminantes pela magnitude da sua sensibilidade, a que a *Nouvelle Revue Française* deu enorme consistência”²⁰⁶, colocando, na análise da obra literária, a inteligência ao serviço da sensibilidade. João Gaspar Simões, relativamente aos valores estéticos que presidiam ao movimento artístico europeu no momento em que aparecia a *presença*, destaca o papel nuclear da literatura francesa e da *NRF* na consolidação de um novo conceito de arte e literatura, que servirá de referência modelar para a *presença*:

De facto, um Jacques Rivière, um André Gide, um Ramon Fernandez, um Paul Valéry, mentalidades críticas que davam o tom, por esse tempo, às páginas da *Nouvelle Revue Française*, estavam operando em França como que a transmutação dos valores intuitivos originais, valores que o simbolismo não soubera valorizar completamente, em valores

²⁰³ *ibid.*, p. 15.

²⁰⁴ Em 1922, sai dos prelos a primeira tradução de Freud em francês: o irracional e o inconsciente conquistam direito de cidadania na criação artística. Dois anos depois, em 1924, surge o primeiro “Manifeste du surréalisme” de André Breton, em que ao realismo, à racionalidade e à lógica positiva do mundo, o escritor opõe o poder transfigurador da imaginação e do sonho. Dois outros manifestos se lhe seguirão: o segundo, em 1929, e o terceiro, em 1942.

²⁰⁵ Maria da Graça Duarte Rodrigues, *A geração da Nouvelle Revue Française e o conceito de crítica da Presença*, Tese de Licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1974, pp. 6-7.

²⁰⁶ Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz, *Imagens da Vida (Presença: Poesia e Artes Plásticas)*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1996, p. 18.

intelectuais ou críticos. (...) Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Jules Supervielle, o próprio Paul Valéry, André Gide, Marcel Proust, em alto grau, Paul Claudel, compactamente, dão à França de entre-duas-guerras a fisionomia característica de uma “Arte” que tomava do homem, ao mesmo tempo, as suas fundas raízes inconscientes e os seus lúcidos frutos racionais. Uma mistura de instinto e de razão, em que a razão colaborava com o instinto, aproveitando-lhe a seiva telúrica, sem a estancar, eis um dos aspectos que assumia a literatura francesa, espécie de alargamento crítico dos *apports* do simbolismo numa época em que a filosofia de Bergson dera à inteligência a chave dos dados imediatos da consciência, abrindo-lhe as portas do *élan* criador.²⁰⁷

A situação das letras portuguesas, neste contexto ideológico do pós-guerra, estava longe de replicar o panorama europeu. Com efeito, “o mundo literário português era uma aldeia, ora do Minho, ora transmontana, ora algarvia ou alentejana. Mas aldeia”²⁰⁸. Eugénio Lisboa explica este descompasso entre Portugal e a Europa, nomeadamente no domínio da literatura, observando que “enquanto o resto da Europa estrebuchava após a hecatombe, Portugal adormecia. A literatura desacertava o passo e academizava-se a olhos vistos.”²⁰⁹

A Primeira República é considerada “uma época em que os modelos culturais dos outros países da Europa (nomeadamente da França, mas também da Itália e, sobretudo no caso da música, da Alemanha) adquirem mais consciente e explicitamente um peso relevante na produção ideológica e cultural portuguesa”²¹⁰. Com efeito, entre os alvares do século e 1914, muitos jovens portugueses partem para o estrangeiro, sobretudo para Paris. É o caso, por exemplo, de Santa-Rita Pintor, Emmérico Nunes, Eduardo Viana, Amadeu de Sousa Cardoso, Aquilino Ribeiro, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, entre outros. O contacto destes jovens artistas com as novas correntes da cultura estrangeira concorre largamente para tornar mais pronunciado um veio cosmopolita e internacionalista na cultura portuguesa, na medida em que se tornavam agentes mediadores, em Portugal, das novas tendências estéticas de proveniência exógena.

A eclosão da primeira guerra mundial provoca o regresso a Portugal de muitos destes jovens, alguns dos quais viriam a protagonizar a aventura orfaica, tornando-se arautos do movimento estético pós-simbolista, que pretendia introduzir em Portugal o carácter de novidade que o modernismo e o futurismo prometiam às artes. No entanto, o

²⁰⁷ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 146.

²⁰⁸ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 19.

²⁰⁹ Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, p. 17.

²¹⁰ Eduarda Dionísio, “A vida cultural durante a República”, in *História Contemporânea de Portugal*, Tomo II, Volume II, direcção de João Medina, Lisboa, Mutilus, 1990, p. 11.

movimento de *Orpheu* teve escasso impacto imediato no conjunto da literatura portuguesa e as correntes pós-simbolistas só com o presencismo adquirem projecção significativa, “tendo até então permanecido como uma indefinida tendência cosmopolita afundada numa maré de anacrónicas sobrevivências românticas”²¹¹. De facto, nesse período, o panorama das letras portuguesas esterilizava-se numa mentalidade nacionalista e tradicionalista, plasmada numa literatura estereotipada, submetida a valores alheios à arte, uma vez que a Academia amparava selectivamente os escritores oficiais da ideologia vigente.

João Gaspar Simões apresenta um diagnóstico impiedoso da situação das letras portuguesas, nessa época, denunciando o seu estado de indigência pelo qual é responsável o ambiente de *compadrio* e de *servidão mental* reinante:

De facto, nas nossas letras era visível uma crise de independência dos valores intelectuais frente aos interesses de ordem moral, política e religiosa. Um *compadrio* de partido e, quando não de partido, de capela, alargando esse círculo de mútuo elogio e recíproca defesa à vasta classe dos jornalistas, para além, mesmo dos credos ou ideais, dominava os destinos da nossa república das letras. Cada facção política e cada capela jornalística dispunha dos seus padroeiros, tinha os seus devotos. Se é verdade que se não tratava ainda de *servidão mental* que se agravava de dia para dia nos países fascistas e totalitários, havia já muito da mesma abjecção na vida intelectual portuguesa.²¹²

É precisamente contra este ambiente mais ou menos inquinado que a *presença* – identificando-se “lá fora com os homens do após-guerra” e cá dentro “dando a mão aos mestres da geração da guerra propriamente dita”²¹³ – pretende reagir. Logo no primeiro número da revista, José Régio, no antológico artigo de abertura intitulado “Literatura Viva”, procede ao inventário dos defeitos que debilitam a literatura portuguesa nesses finais dos anos vinte, apontando, essencialmente, para a falta de originalidade e de sinceridade, mas também para a ausência de uma crítica esclarecida apta a referendar a autenticidade artística:

Pretendo aludir nestas linhas a dois vícios que inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de invenção, criação e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. A falta de originalidade

²¹¹ Maria da Graça Duarte Rodrigues, *A geração da Nouvelle Revue Française e o conceito de crítica da Presença*, p. 8.

²¹² João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da 'presença'*, p. 167.

²¹³ *ibid.*, p. 166.

da nossa literatura contemporânea está documentada pelos nomes que mais aceitação pública gozam. É triste – mas é verdade. Em Portugal, raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo. (...) Regra geral, os nossos críticos são amadores de antiguidades. Em vez de lhes alargar o gosto, a erudição amareleta-lhes a alma.²¹⁴

Adolfo Casais Monteiro, outra figura de proa da revista, corrobora o diagnóstico desfavorável da criação literária em Portugal apresentado pelos seus companheiros de aventura, denunciando também a debilidade da literatura nacional, assim como a inépcia da crítica:

Suficientemente se tem dito que um dos defeitos mais patentes a quem contemple o panorama das nossas letras, passadas e presentes, é a quási geral ausência de capacidade crítica – quer dos autores para com as próprias obras, quer dos críticos que estudam essas obras – do que resulta, em grande parte, certo excessivo culto da forma com prejuízo do fundo, maior interesse pela maneira como se diz do que por aquilo que se diz; ou seja, duma maneira geral, o deixar-se o artista conduzir, ou pelas suas tendências mais superficiais e anodinas, ou pela influência *em moda* no momento, já que o público e críticos estão prontos a elogiá-lo na medida em que se impersonaliza cultivando o lugar-comum tradicional.²¹⁵

Anos mais tarde, já após a extinção da *presença*, o mesmo Casais Monteiro defenderá que, na altura em que a revista veio a lume e também durante os anos da sua vigência, “o meio se achava num estado de profunda ignorância”, de modo que “tudo de que a *Presença* falava era escandalosa novidade, mesmo quando secular, para literatos e jornalistas literários que, em 1927, nunca tinham ouvido falar em Proust”. Por isso, a publicação da folha coimbrã suscitou “um impacto muito mais forte do que seria em meio menos estranhamente afastado da realidade da evolução literária europeia”²¹⁶.

²¹⁴ José Régio, “Literatura Viva”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, p. 1.

²¹⁵ Adolfo Casais Monteiro, “Estudos Críticos, por Castelo Branco Chaves”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº40, Dezembro de 1933, p.12.

²¹⁶ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 19.

2.2. Sob o signo de Coimbra

Eterna, a paisagem de Coimbra é sempre linda e sempre doce, exibindo cenários tão capazes de inspirarem Camões ou Antero, como de sugerirem ritmos, imagens, sensações aos mais esquisitos temperamentos de Hoje.²¹⁷

Presença nasceu com duas características bem significativas: era uma revistazinha de estudantes, e era de Coimbra.²¹⁸

Coimbra fut dans le passé et ne peut que continuer d’être dans l’avenir la “colline inspiratrice” du Portugal.²¹⁹

A *presença* vem a lume na *Lusa Atenas* e é na restrita arena académica – tradicionalmente associada a tentativas de renovação artística –, em que também foi concebida, que começa a circular. Por essa altura, “numa época em que a deletéria influência da ditadura ainda mal começava a firmar-se”²²⁰, o ambiente universitário era ainda “altamente favorável a uma confluência de gentes e de tendências capazes de tentarem uma renovação do ambiente literário português”²²¹.

Por Coimbra passavam os mais altos representantes da *intelligentsia* nacional, que, “à sombra das velhas paredes da sua Universidade”²²², se abriam “à luz do espírito”²²³. No entanto, como ressalva João Gaspar Simões, “não foi a Universidade que modelou as suas inteligências”²²⁴ – uma vez que a maior parte deles desdenhava tudo o que tivesse a ver com aulas, mestres e sebentas –, mas sim o convívio boémio, propício ao desabrochar e amadurecimento intelectual destes jovens que, em Coimbra, se tornavam cidadãos do mundo:

Coimbra apenas se tem mostrado benéfica às inteligências que por lá têm passado, na medida em que permite à juventude um afinamento intelectual exclusivamente filho do convívio boémio a

²¹⁷ José Régio, “Coimbra de hontem e Coimbra de Hoje”, *A Batalha*, nº 126, Segunda-feira, 26 de Abril de 1926, p. 1.

²¹⁸ *ibid.*, p. 116.

²¹⁹ Pierre Hourcade, “L’esprit de Coimbra”, *Bulletin des Etudes Portugaises*, vol. IV, 1937, p. 87.

²²⁰ *ibid.*, p. 64.

²²¹ *ibid.*

²²² João Gaspar Simões, “Branquinho da Fonseca – Porta de Minerva”, in *Crítica III: romancistas contemporâneos (1942-1961)*, Lisboa, Delfos, 1970, p. 283.

²²³ *ibid.*

²²⁴ *ibid.*, p. 284.

que se entregam, durante alguns anos, na mais perfeita independência material e na mais modesta compostura social, os rapazes que porventura ali se encontram no instante mais favorável ao desabrochar das suas mentalidades.²²⁵

Contudo, o autor de *Elói* distingue, no meio coimbrão, o ambiente *piadístico* e *laracheiro* que dá o tom à generalidade da vida académica, do ambiente de *escol*. No primeiro grupo – “que não consente qualquer espécie de superioridade intelectual e que apenas celebra o que é grosseiro, o que é retórico e o que é mediocrementemente poético: o fado e a guitarra”²²⁶ – integram-se os *praxistas* e *boémios profissionais*. Ao segundo grupo pertencem aqueles que se distinguem “dos costumes e maneiras dos seus companheiros de boémia”²²⁷, tornando-se, por isso, alvos de incompreensão e escárnio. Assim se compreende o que quer dizer o autor, ao afirmar que

A lenda de Coimbra é feita pela tradição do seu escol, mas, regra geral, não é este escol que dá o tom à tradição da boémia coimbrã.²²⁸

Os da *presença* pertencem ao grupo de *elite*, àquele escol que, tendo compartilhado na obsoleta academia uma idêntica experiência formativa, se singulariza pela aventura intelectual que empreende:

Quando passámos por Coimbra, nós, os da geração de *Presença*, sentimos quanto éramos diferentes dos praxistas e dos boémios profissionais. O nosso grupo, o nosso escol, a *elite* de então, sofreu o destino de todas as *elites*: foi incompreendida e troçada. Apesar disso, e exactamente porque fazíamos parte de uma *elite*, *elite* de rapazes que se encontraram em Coimbra, vindos cada um do seu recanto do país, todos nós vivemos intensamente esses anos de convívio intelectual. A saudade de Coimbra, da *nossa* Coimbra, está em cada um de nós, não se apagará jamais.²²⁹

Esta consciência de alteridade em relação à confrangedora mediocridade da boémia institucionalizada também se pressente ao longo de um artigo intitulado “Coimbra de hontem e Coimbra de hoje”²³⁰, em que Régio afronta os “rebentozinhos que melancolicamente vicejam pelos respeitabilíssimos becos da Alta” e que pertencem

²²⁵ *ibid.*

²²⁶ *ibid.*, p. 287.

²²⁷ *ibid.*

²²⁸ *ibid.*, p. 286

²²⁹ *ibid.* 287

²³⁰ José Régio, “Coimbra de hontem e Coimbra de Hoje”, *A Batalha*, p. 1.

à linhagem do “Fulano das forças”, do “Sicrano das piadas” e do “Beltrano das *troupes*”. Desafiando os seus colegas praxistas, alega que “as forças de Fulano já não inspiram respeito e boca-aberta”, que “as piadas de Sicrano já não têm a piada que tinham dantes” e que as “*troupes* de Beltrano – são um número fora de moda”. Segundo o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo*, “o mundo marcha” sob o impulso da cultura e, cada vez mais, “o espírito humano procura erguer a candeia sagrada acima dum velho tapume de convenções”. Com estas admoestações, o futuro director da *presença* enuncia os ideais que, na arte e na vida, esclarecem a sua acção e a dos seus colegas presencistas. Com efeito, estes jovens, ao corrente – nomeadamente pelos livros que lhes chegavam de França, mas também pela leitura da *NRF* – da “revolução literária que se vinha operando lá fora, especialmente em França, desde os começos do século”²³¹ e inconformados com a indigência das letras portuguesas, lutavam por uma renovação estético-cultural que viesse pôr termo ao bafiento academismo e à improdutiva paralisia que minavam a arte e a literatura.

O padre Moreira das Neves²³² apresenta uma visão significativamente mais moderada e conciliadora destas duas Coimbras. Nas suas palavras, Coimbra tem “dentro dela duas Coimbras diversas”²³³: a “Coimbra das baladas” e a “Coimbra das lições austeras”²³⁴. No entanto, “embora distintas as duas cidades que dentro dela habitam, nem são inimigas uma da outra, nem se abandonam ao egoísmo das posições irreduzíveis”²³⁵. Coimbra é, acima de tudo, o “solar do espírito”²³⁶ e as duas faces que a assumem são indestrinçáveis:

A primeira Coimbra é o perfume da segunda. Mas esta, porque representa o primado do espírito, é a que tem projecção a maior distância.²³⁷

²³¹ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 165.

²³² Padre Moreira das Neves, “Coimbra, solar do espírito”, in *Inquietação e presença*, Leiria, Edições Juventude, 1942, pp. 59-72.

²³³ *ibid.*, p. 61.

²³⁴ *ibid.*, p. 62.

²³⁵ *ibid.*

²³⁶ *ibid.*

²³⁷ *ibid.*, p. 62.

2.3. Os actores: o elenco presencista

2.3.1. Directores e fundadores

Quando, a 10 de Março de 1927, sai o primeiro número da pequena *Fôlha de Arte e Crítica* intitulada *presença*, aparece estampado logo na primeira página um longo artigo de José Régio, cujo título, em caracteres destacados, anunciava o superior desígnio da modesta publicação: “Literatura Viva”. No *Sumário*, situado no final da página, em jeito de rodapé, figuram os nomes dos colaboradores deste número inaugural: José Régio, António de Navarro, Júlio (desenho que vem ilustrar a terceira página, juntamente com citações de Marcel Proust, F. Fels, Jean Cocteau e Vlaminck), Abel Almada, José Qualquer²³⁸, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Fausto José, João Gaspar Simões e Afonso Duarte. Na última página, aparecem os nomes dos directores e editores do *quinzenário*: Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio. Este triunvirato desmoronar-se-á três anos depois, em 1930, com a saída de Branquinho, juntamente com Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt, da *Folha de Arte e Crítica*.

Em 1931, Adolfo Casais Monteiro ingressa no corpo directivo da *presença*, voltando este a ser constituído por um triunvirato que dirigirá a revista até ao seu derradeiro ano de 1940.

A tabela²³⁹ que a seguir se apresenta descreve a evolução e participação daqueles que constituíram o corpo directivo da *presença*, enquanto directores e colaboradores da folha coimbrã de arte e crítica.

²³⁸ Pseudónimo usado por Régio no “Folhetim da *Presença*: Seis destinos”, que começa neste primeiro número e se prolongará ao longo dos números 2, 4, 8, 13 e 14-15, assinados respectivamente pelos pseudónimos: Tristão de Teive (Abel Almada), António d’Outra Pessoa (Branquinho da Fonseca), João Sem Nome (João Gaspar Simões), José da Vila (José de Oliveira Neves) e António Senfim (Edmundo de Bettencourt). Gaspar Simões, num artigo intitulado “Memórias Coimbrãs. Como nasceu a presença”, publicado na revista *Turismo*, nº 56, Jan./Fev. de 1944, menciona este folhetim: “Nos primeiros números aparece um folhetim intitulado *Seis Destinos*, que, à semelhança do *Mistério da Estrada de Sintra*, deveria ser escrito por seis autores, compondo cada um, sucessivamente, o seu capítulo” (p. 2).

²³⁹ Esta primeira tabela, assim como as duas seguintes (Tabela 2 e Tabela 3) que apresentaremos neste ponto, relativas aos *fundadores / directores e colaboradores da presença*, foram elaboradas a partir dos *Índices Remissivos* de Carlos Santarém Andrade, que se encontram no final do Tomo III da revista (pp. 3-27). Sob o nome do autor, indicamos o(s) seu(s) pseudónimo(s), quando existem. Na coluna “período de colaboração”, registamos a data da primeira e da última colaboração, excepto quando o número de publicações é igual ou inferior a três.

Tabela 1: Directores da *presença*

Directores – Colaboradores	Frequência ¹		Período de:	
			colaboração	direcção
José Régio (1901-1969)	73	78	P, I, 1 (Março 1927)	P, I, 1 (Março 1927)
-João Bensaúde	4		a	a
- José Qualquer	1		P, II, 2 (Fev. 1940)	P, II, 2 (Fev. 1940)
João Gaspar Simões (1903-1987)	44	45	P, I, 1 (Março 1927)	P, I, 1 (Março 1927)
- João Sem Nome	1		P, II, 2 (Fev. 1940)	P, II, 2 (Fev. 1940)
Branquinho da Fonseca (1905-1974)	18	24	P, I, 1 (Março 1927)	P, I, 1 (Março 1927)
- António Madeira	6		a	a
- António d’Outra Pessoa	1		P, I, 26 (Abril-Maio 1930)	P, I, 26 (Abril-Maio 1930)
Adolfo Casais Monteiro (1908-1972)	47		P, I, 17 (Dez. 1928)	P, I, 33 (Jul.-Out. 1931)
			a	a
			P, II, 2 (Fev. 1940)	P, II, 2 (Fev. 1940)

¹ Número de colaborações.

Em depoimentos posteriores à extinção da revista detectam-se, entre os fundadores da folha coimbrã, nítidas divergências relativamente ao papel que teriam desempenhado. Com efeito, se João Gaspar Simões considera que os fundadores da *presença* terão sido essencialmente José Régio, Branquinho da Fonseca e ele próprio, reconhecendo contudo ser “justo dizer que nesse entusiasmo intervieram Edmundo de Bettencourt, que lhe deu o nome de *presença* e outros amigos e condiscípulos”²⁴⁰, já Branquinho da Fonseca atribui a Edmundo de Bettencourt um papel de maior relevo na fundação da revista, relegando Gaspar Simões para segundo plano. Quanto ao primeiro, o autor de *Porta de Minerva* considera-o “uma das pessoas de mais próxima colaboração nos alicerces e lançamento da revista”; relativamente ao segundo, nota que “embora não interviesse na fundação propriamente dita, foi convidado para a direcção e, ainda que nos primeiros tempos se mantivesse apenas como um colaborador distante, mais tarde veio a ter uma acção importante na orientação da folha”²⁴¹.

Sobre este assunto, também José Régio se manifesta na entrevista que concedeu ao *Jornal de Notícias* em 1958, concordando que João Gaspar Simões, apesar de demonstrar “um louvável esforço de objectividade” na sua *História da presença*, “deixou na sombra” alguns nomes que influíram decisivamente no lançamento da

²⁴⁰ João Gaspar Simões, entrevista concedida a António Lopes Ribeiro, *O Notícias Ilustrado*, nº 204, 8 de Maio de 1931, *apud* Alfredo Margarido, “O Aparecimento da “presença” e Edmundo de Bettencourt”, *Diário Popular*, supl. *Quinta-feira à tarde*, nº 58, 16 de Janeiro de 1958, p. 1.

²⁴¹ Branquinho da Fonseca em entrevista a Manuel do Nascimento, *Encontros*, p. 72.

revista coimbrã, “por exemplo: o de Edmundo de Bettencourt, que tendo querido, poderia ter sido um dos directores da *Presença*, que baptizou; o de António de Navarro; o de Abel Almada; o de Mário Coutinho”, acrescentando que “talvez o nome de Branquinho da Fonseca (ou António Madeira) não seja citado na pequena história de João Gaspar Simões com o relevo e a persistência que indubitavelmente merece”²⁴².

Edmundo de Bettencourt refere, em entrevista a João de Brito Câmara, “ter ajudado em alguma coisa a fundação da *presença*, juntamente com José Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca”, acrescentando que “a ideia e os maiores esforços para o seu lançamento”²⁴³ se devem a este último. A verdade é que o poeta cantor, apesar de sua modéstia, parece ter sido um elemento crucial na fundação da *folha de arte e crítica*, que ele próprio baptizou – “bem antes do aparecimento das várias *présences* em francês”²⁴⁴ – e, neste particular aspecto, todas as opiniões são coincidentes.

Graças a Bettencourt, a revista impõe-se, desde logo, com um título revelador da sua orientação e seguramente original no contexto cultural da época. Com efeito, a palavra *presença* é sinónimo de comparência, significa *aparecer* e *estar presente* para ocupar um lugar, neste caso, um lugar de destaque na arena literária portuguesa. Neste sentido, o vocábulo convoca também os semas da afirmação, da determinação na postulação e defesa de certos ideais. Por outro lado, ao título da revista coimbrã não era decerto estranha uma ressonância temporal de modernidade: o *presente*, *hoje* e *agora*. Neste sentido, “a revista definia uma nova situação cultural, logo no título escolhido – que, enfim, não era mais buscado dum código simbolista de *Exílios*, *Centauros*, *Athenas* ou *Bizâncios*, ou mesmo *Orpheus*”²⁴⁵. Assim, “a *Presença* varre as formas arcaicas das revistas portuguesas, graças em primeiro lugar ao título, que liquida o rosário dos títulos helenísticos que caracterizaram as publicações literárias”²⁴⁶.

²⁴² José Régio, “José Régio respondeu a algumas perguntas indiscretas que lhe fizemos”, entrevista ao *Jornal de Notícias*, 25 de Setembro de 1958, p. 1. Este depoimento de Régio vem confirmar o que Alfredo Margarido, poucos meses antes (16/01/1958), havia referido acerca do convite feito por Branquinho, na presença de Régio, a Edmundo de Bettencourt para ser director da *presença*. Alfredo Margarido afirma mesmo que Gaspar Simões terá ocupado “o lugar de director que Bettencourt recusou” e acrescenta que “onde Gaspar Simões diz *fundadores*, deveria talvez ter dito *directores*”. (Alfredo Margarido, “O Aparecimento da “presença” e Edmundo de Bettencourt”, *Diário Popular*, supl. *Quinta-feira à tarde*, nº 58, Lisboa, 16 de Janeiro de 1958, p. 2).

²⁴³ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, in *O modernismo em Portugal*, p. 31.

²⁴⁴ *pres.*, Tomo III, Série II, nº1, Novembro de 1939, p. 2.

²⁴⁵ José-Augusto França, “presença e as artes”, *Colóquio/Artes*, nº 33, 2ª série, Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1977, p. 51.

²⁴⁶ Alfredo Margarido, “O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio”, *Revista Lusófona*, nº 10, 2004-2005, p. 44.

Na sua já citada entrevista a João de Brito Câmara, ao ser questionado sobre como lhe ocorrera tal nome – que por si só define “um programa que, combatendo todos os programas, procurava ser do momento, intensamente vivo, espontâneo, antena sensível a todas as liberdades em Arte, sem outro condicionalismo que não fosse a insofismada sinceridade do artista”²⁴⁷ –, Edmundo de Bettencourt confessa que o encontrou por intuição e esclarece a intencionalidade que lhe subjaz:

(...) ela me parece obedecer a uma noção da vida nas suas relações com o tempo, segundo a qual a consciência de existir, na maior plenitude, nos é dada pelo momento presente que vivermos em intensidade. Só esse valerá para a aspiração de eternidade que não abandona o homem porque será antecipação, futuro já, por conseguinte. Aquele futuro de que o homem não se pode desprender por estar na raiz do seu próprio instinto de conservação, e que é desejo obscuro de continuar. O homem poderá conceber o seu aniquilamento; mas, no mais profundo do seu ser, ele nunca o aceitará e até mesmo inconscientemente fará tudo para o afastar, agindo a-fim-de perpetuar-se na Vida que, ele sabe, não acaba e de que é mera força recebida e existência efêmera.²⁴⁸

De todos estes depoimentos, importa reter a noção de que a *presença* é, acima de tudo, um conjunto heteróclito de individualidades. A sua fundação e existência a todas elas se devem, e não apenas aos três primeiros directores, que não são “exclusivos titulares da glória de a terem fundado”, uma vez que essa glória “cabe a um grupo e não a três pessoas”. Como lapidarmente sintetiza Adolfo Casais Monteiro, “fundar e dirigir não são a mesma coisa; e se aos três coube a direcção, é bem sabido que a fundação se deve ao grupo”²⁴⁹.

2.3.2. Os colaboradores da *presença*

Ao longo dos seus treze anos de existência, a *presença* congrega nas suas páginas dezenas de artistas da mais variada filiação estética e ideológica, pois “tudo o que é vivo lhe interessa vivamente”²⁵⁰. Nestes moldes, a revista coimbrã acolhia todos aqueles que nela quisessem colaborar, desde que partilhassem um ideal comum de beleza alicerçado numa arte viva e pura. Assim, enquanto folha/revista independente de arte e crítica, a *presença* aspirava, antes de mais, a ser “órgão duma atitude de

²⁴⁷ João de Brito Câmara (entrevistador), *ibid*, p. 41.

²⁴⁸ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, in *O modernismo em Portugal*, p. 42.

²⁴⁹ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 52.

²⁵⁰ *pres.*, Tomo II, Série I, nº28, Agosto/Outubro de 1930, p. 15.

expectativa simpatizante perante quaisquer novas correntes, tentativas, direcções, contra o exclusivismo dos modelos eternos, a imposição duma direcção única, a imobilidade espiritual, a concepção formalista da arte estagnada em fórmulas e preceitos”²⁵¹. Neste sentido, apologista convicta da liberdade de criação e da obra de arte genuína, a *presença* concita todos os verdadeiros artistas, independentemente da escola a que pertençam, idade, classe, ou ideologia:

Pertence a *presença* a todos os artistas contemporâneos cuja mensagem importe. Se alguns desses há que ainda não honraram, ou habitualmente não honram, as páginas da *presença*, – não é a *presença* que lhes fecha as portas.²⁵²

A exortação foi aceite por múltiplos criadores que nela colaboraram, “um rio grandioso no mar informe da Academia”²⁵³. Contam-se, nas páginas da *presença*, ao longo dos seus 56 números, um total de 125 colaboradores. Apesar de nem todos terem colaborado com a mesma assiduidade, da sua presença se fez a *presença*. Neste sentido, e a fim de facultar um inventário o mais exaustivo possível de todos os colaboradores da folha coimbrã (além dos seus directores), elaborámos duas tabelas, que apresentamos em anexo²⁵⁴. Na primeira tabela (“Colaboradores da *presença*”), registam-se os nomes daqueles que, na revista coimbrã, colaboraram com duas ou mais publicações. O quadro encontra-se organizado em três colunas: *Colaboradores*; *Frequência*; *Período de colaboração*. Na primeira, estão contemplados os nomes dos colaboradores, por ordem decrescente de frequência de colaboração; no caso dos autores com pseudónimos, estes encontram-se mencionados sob o nome do respectivo autor. A segunda indica o número de colaborações e, na terceira coluna, registamos para cada artista a sua primeira e a sua última colaboração²⁵⁵. A segunda tabela (“Colaboradores ocasionais”) apresenta, por ordem cronológica, os nomes dos autores que só publicaram uma vez na *presença* e a respectiva colaboração.

²⁵¹ *pres.*, Tomo III, Série II, nº1, Novembro de 1939, p. 3.

²⁵² *pres.*, Tomo II, Série I, nº46, Outubro de 1935, p. 7.

²⁵³ José Régio em entrevista a Pombo de Castro, “Um domingo com José Régio”, *Revista Mundo*, p. 30.

²⁵⁴ Vd. **Anexo II – Os colaboradores da presença**.

²⁵⁵ No caso dos artistas com apenas três publicações, indicá-las-emos todas.

Este rol extenso de colaboradores é significativamente revelador daquilo que foi o movimento presencista. Neste repertório de criadores e críticos da *presença*, não será difícil determinar a existência de diferentes grupos.²⁵⁶

Uma observação mais atenta da frequência e do período de colaboração de cada artista revela, desde logo, um primeiro grupo de colaboradores que se integra perfeitamente no espírito presencista e cujos nomes, voluntariamente ou a contragosto, ficaram definitivamente vinculados à *geração da presença*. Neste grupo destacam-se aqueles que integram o núcleo fundador do movimento, ou seja, os que a ele pertenceram de forma activa desde o seu momento auroral, impulsionando a sua fase de arranque e consolidação que se pode situar entre o primeiro número da revista (10 de Março de 1927) e o número 27 (Junho-Julho de 1930), correspondendo este período ao primeiro volume da *Folha de arte e crítica*. Assim, foram presencistas de primeira hora – desde 1927 – José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, António de Navarro, Edmundo de Bettencourt, Diogo de Macedo, o poeta pintor Júlio dos Reis Pereira²⁵⁷, Fausto José, Gil Vaz, Abel Almada, o lisboeta Carlos Queirós²⁵⁸, “elo entre Pessoa e a *presença*”²⁵⁹, Afonso Duarte – “traço de união entre a tradição do bucolismo e o modernismo”²⁶⁰ – e António de Sousa, dois “*compagnons de route da presença*, embora ambos mais velhos”²⁶¹. A estes se juntaram, em 1928, Adolfo Casais Monteiro, Olavo d’Eça Leal, Alexandre de Aragão e a artista plástica Sarah Afonso²⁶²; em 1929, entraram Francisco Bugalho e Adolfo Rocha (Miguel Torga); e, em 1930, mas ainda neste ciclo inicial, aparecem os nomes do pintor modernista Mário Eloy, Rodrigues de Freitas, Arlindo Vicente e Vitorino Nemésio.²⁶³

²⁵⁶ Nestes grupos, inserir-se-ão apenas os nomes dos colaboradores que tiveram uma participação mais significativa e/ou regular na *presença*. Para uma visão mais exaustiva do elenco presencista, consulte-se as tabelas dos colaboradores.

²⁵⁷ Na qualidade de pintor, Júlio aparece logo no primeiro número da revista com um desenho (p. 3), mas, enquanto poeta, só fará a sua entrada no número duplo 41-42 (Maio 1934), sob o pseudónimo Saul Dias.

²⁵⁸ Embora em textos da *presença* se verifique a oscilação ortográfica entre as formas Queiroz e Queirós, adoptámos a segunda sempre que nos referimos ao autor.

²⁵⁹ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da presença*, p. 140.

²⁶⁰ *ibid.*, p. 127.

²⁶¹ *ibid.*, p. 139.

²⁶² Pintora e ilustradora portuguesa, esposa de Almada Negreiros, com quem casou em 1935. A sua estada em Paris, nos anos vinte, terá contribuído, de forma significativa, para a sua formação artística. Na cidade das Luzes, expôs no *Salon d’Automne* e trabalhou num *atelier* a fazer *croquis* de moda. Em Portugal, foi a primeira mulher a frequentar o café A Brasileira do Chiado; participou no *Primeiro Salão de Artistas Independentes* em 1930 e na Exposição do Mundo Português em 1940; recebeu o prémio Amadeo Souza Cardoso em 1944 e integrou a delegação portuguesa à Bienal de São Paulo em 1953. Sarah Afonso não foi a única colaboradora casada com um protagonista da *presença*, pois Alice Gomes, a esposa de Adolfo Casais Monteiro, também colaborou duas vezes na *presença* (Ver Tabela 2).

²⁶³ Adolfo Casais Monteiro, “mesmo dentro da geração que se costuma chamar da Presença”, distingue “aqueles que não se irritam com essa designação e alguns que, por motivos diversos, sempre se

A esta fase preambular seguir-se-á aquela que se poderia considerar um segundo ciclo e situar entre o número 28 (Agosto-Outubro 1930) e o número 48 (Julho 1936). Este período revelar-se-á o mais fecundo da *presença* e, conseqüentemente, aquele em que a revista granjeará maior notoriedade no meio cultural português. Foi nesta primeira metade da década de trinta que a *presença* albergou nas suas páginas o número mais extenso de colaboradores. Os dados expostos nas tabelas anteriormente apresentadas patenteiam, de forma inquestionável, a afluência de artistas que, por essa altura, passaram pelas folhas da revista coimbrã, nelas inscrevendo o seu timbre artístico. Nem todos esses colaboradores de *segunda hora* desempenharam idêntico papel, tendo a maior parte prestado participação meramente ocasional. No entanto, destacam-se alguns que se enquadram perfeitamente no grupo presencista, como por exemplo Alberto de Serpa, o filósofo José Marinho, Albano Nogueira, Fernando Lopes-Graça, um dos mais eminentes compositores portugueses do século XX, Luís Cardim, Guilherme de Castilho, um dos mais notáveis ensaístas deste século, Carlos Parreira e Irene Lisboa²⁶⁴. A partir de meados dos anos trinta, a *presença* ainda publicará o seu terceiro e último volume da primeira série (nº49, Junho 1937 – nºs53-54, Novembro 1938), assim como os dois números da segunda série (Novembro 1939 e Fevereiro 1940). No entanto, a revista entra numa fase de regressão que coincide com a ascensão da estética neo-realista. Este declínio reflecte-se, de modo incontroverso, no abrandamento significativo da adesão de novos colaboradores. Reportando-nos ao quadro dos colaboradores

empenharam em marcar a sua independência”, incluindo neste grupo Miguel Torga e Vitorino Nemésio que, apesar de ser um caso incatalogável, é considerado um poeta moderno, o que justifica a sua colaboração, embora ocasional, na *presença*. Terá sido por esta razão que Casais Monteiro optou pela designação de “segundo modernismo”, cujo carácter inclusivo lhe permite arrolar neste grupo poetas como António Pedro ou Pedro Homem de Mello, entre outros. (*O que foi e o que não foi o movimento da presença*, pp. 128-129)

²⁶⁴ Apesar de não militar em nenhum grupo literário, Irene Lisboa (pseud. João Falco) foi uma das poucas mulheres a participar na *presença*, situando-se entre os artistas com maior frequência de colaboração. Segundo Eugénio Lisboa, apesar de a autora de *O Pouco e o Muito* não ser geralmente considerada presencista, a verdade é que “considerá-la pois, ‘um dos da presença’, mesmo que ela seja também outras coisas, não é heresia de maior” (*Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo*, Lisboa, Biblioteca Breve, Volume 55, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 85). A verdade é que a obra daquela que escreveu a *Antífrase ao poema de José Régio ‘amen’* (pres., nº 39, p. 6) participa, pelo menos parcialmente, do espírito presencista. Régio, com as palavras que profere a propósito de *Um dia e outro dia* e *Outono havias de vir* da autoria de João Falco, confirma as afinidades existentes entre Irene Lisboa e a *presença*: “Em arte, não é uma mulher qualquer que dirá as próprias cousas que há em qualquer mulher; não é um artista banal que exprimirá as cousas banais, diárias, comuns; não é uma alma pequena que revelará a importância das pequenas cousas... (...) se a autora desses livros tão originalíssimos se nos exhibe tão mulher, tão representativa do seu sexo, não é senão por não ser ela uma mulher como qualquer outra; não é senão por ser uma mulher excepcional. (...) Como quâsi todos os poetas mais modernos, João Falco já nem tem o preconceito de se julgar obrigado a qualquer guerra santa verbal; e é com a mais serena indiferença (ia a dizer inconsciência) que de si arreda toda a espécie de preconceitos literários.” (José Régio, “*Um dia e outro dia ... Outono havias de vir*, João Falco. Edições da Seara Nova”, pres., Tomo III, Série I, nº50, Dezembro de 1937, p. 14).

ocasionais (Tabela 3), é indesmentível que o segundo volume corresponde ao período em que mais artistas entraram para a *presença*, sendo que, no terceiro, se regista uma quebra considerável relativamente ao número de novos colaboradores, um decréscimo que se tentará compensar com a segunda série. Na Tabela 2, nota-se, a partir de 1936, uma escassez de nova colaboração. Sobressaem, no entanto, as figuras de José Bacelar e Pedro Homem de Mello, “um dos casos em que a *Presença* manifestou a intenção de chamar às suas páginas espíritos inteiramente alheios à sua acção, e à sua atitude estética, mas cuja poesia os directores da revista consideravam de algum modo afim e representativa”²⁶⁵.

De entre este vasto elenco, avulta um segundo grupo de nomes ligados ao *Orpheu* e tendências afins: Fernando Pessoa e seus heterónimos, Raul Leal, Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Côrtes-Rodrigues, Mário de Sá-Carneiro e Ângelo de Lima com colaboração póstuma; António Botto e Mário Saa²⁶⁶, que, sendo demasiado novos para terem colaborado no *Orpheu*, participaram contudo noutras publicações modernistas. A informação coligida a partir das tabelas anteriores revela a hegemonia das figuras tutelares de *Orpheu*. Note-se que, além dos directores²⁶⁷, Fernando Pessoa, juntamente com os seus heterónimos, é o autor cuja frequência de colaboração é maior. Após a sua morte, a *presença* persistia na divulgação dos seus escritos, cumprindo assim a promessa firmada no número especial de homenagem póstuma que lhe foi dedicado:

Este número consagrado a Fernando Pessoa, em quem “*presença*” se orgulha de ter reconhecido sempre uma das mais ricas e originais individualidades da literatura portuguesa. (...) “*presença*” promete nunca deixar de se ocupar do grande poeta. Será mais um modo de se afirmar fiel à missão, de que não desiste, de proclamar e defender quaisquer valores espirituais em geral, estéticos em particular, contra todas as antipatias violentas mais impotentes que se lhe opõem.”²⁶⁸

Exceptuando Côrtes-Rodrigues, cuja colaboração foi apenas pontual, todos os outros colaboradores *orfaicos* ocuparam lugar de destaque na revista coimbrã, o que

²⁶⁵ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da presença*, p. 140.

²⁶⁶ Vd. o texto de Fernando Guimarães intitulado “Uma expressão transgressiva: Mário Saa e Raul Leal”, in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 123-131.

²⁶⁷ Branquinho da Fonseca publicou, na *presença*, menos textos do que Fernando Pessoa. Note-se, no entanto, que abandonou a *Folha de Arte e Crítica* em 1930.

²⁶⁸ *pres.*, Tomo II, Série I, nº48, Julho de 1936, p. 1.

evidencia outro dos principais vectores programáticos da *presença*: o da pedagogia e divulgação das obras dos grandes mestres do primeiro modernismo.

É na derradeira etapa da revista que uma nova geração de artistas comparece nas suas páginas, a mesma que virá a contestá-la. Pertencem a este elenco Joaquim Namorado, Fernando Namora, João José Cochofel, Mário Dionísio e Tomás Kim²⁶⁹. Este último pertencia ao grupo dos *Cadernos de Poesia* e os quatro primeiros, que eram para os presencistas “os novos”, à geração do *Novo Cancioneiro*, a que mais frontalmente se opôs à *presença*. Segundo Casais Monteiro, “embora adversa por alguma coisa, todavia esta geração era afim da presencista”²⁷⁰. Temos, portanto, um terceiro grupo de colaboradores emblemático da dissidência complementar representada pelo neo-realismo que prenunciava já o ocaso da aventura presencista.

Detecta-se ainda, no extenso conjunto de colaboradores da *presença*, um quarto grupo que contempla os colaboradores estrangeiros. Por um lado, a revista coimbrã conta com uma extensa participação de artistas brasileiros, como Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira. Segundo Casais Monteiro, esta colaboração brasileira destinava-se a “atestar uma modalidade da *presença*, que foi, a partir do momento em que os grandes poetas brasileiros começaram a ser conhecidos em Portugal, procurar tê-los como seus colaboradores”²⁷¹. Além dos escritores brasileiros, encontram-se, entre as páginas da *folha de arte e crítica*, muitos escritos de outros autores estrangeiros, como por exemplo, e a título meramente exemplificativo, Pierre Hourcade, Charles David Ley, Henri Michaux, Lionello Fiumi, Jules Supervielle²⁷². Esta colaboração é expressiva de um dos insistentes propósitos presencistas – o de fomentar a abertura não só às artes nacionais, mas também, e sobretudo, às de além-fronteiras, no sentido de “estudar e divulgar (...) aqueles escritores estrangeiros cuja obra, revolucionária de espírito e forma, era entre nós caluniada, mal conhecida, desconhecida”²⁷³.

Em síntese, destacam-se do multivário repertório de colaboradores da *presença* quatro grupos. Do primeiro, participam os artistas que se enquadram perfeitamente no grupo presencista, ou porque a ele pertenceram expressamente desde o princípio, ou porque a ele foram aderindo em fases mais tardias, ou simplesmente por com ele

²⁶⁹ Cf. Tabela 3.

²⁷⁰ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da presença*, p. 140.

²⁷¹ *ibid.*, p. 141.

²⁷² Cf. Tabelas 2 e 3.

²⁷³ José Régio, “Uma opinião do Sr. Dr. Joaquim de Carvalho sobre a Presença”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº35, Março/Maio de 1932, p. 19.

condividirem afinidades de espírito. O segundo grupo, composto por artistas de idade mais avançada, contempla os colaboradores ligados ao *Orpheu* ou tendências conexas. No terceiro, incluem-se aqueles que os da *presença* crismavam “os novos” e que virão a colocá-la em questão. Finalmente, o quarto reúne os colaboradores estrangeiros que pelas páginas da *presença* passaram.²⁷⁴

Assim, os elementos que constituem o cerne da revista, ou seja, aqueles que conformaram, pela sua permanência e regularidade, o grupo presencista nasceram, *grosso modo*, entre 1899 e 1908. Oriundos da pequena ou média burguesia provinciana²⁷⁵, afluem quase todos a Coimbra por volta de 1925 e a Universidade é o ponto de convergência destes jovens com “ambições de universalidade e de renovação”²⁷⁶.

Com efeito, a maioria daqueles que conceberam e edificaram o projecto da *presença* provinha da província²⁷⁷ e residia em Coimbra. No entanto, o núcleo coimbrão foi-se expandindo para passar a integrar colaboradores externos e “a revista deixou aos poucos de ser o órgão de um grupo local, para se tornar o de uma geração”²⁷⁸. Contudo, este confinamento provincial levou a que se falasse de *provincianismo* da *presença*, por vezes com uma conotação paroquial, redutora e pejorativa, “em termos de uma espécie de *chic* intelectual europeu”²⁷⁹. Eugénio Lisboa aparenta, não sem provocadora ironia,

²⁷⁴ Vieira Pimentel ordenou os colaboradores da *presença* atendendo às correspondentes faixas etárias, “a fim de melhor se entender a dinâmica interpenetração, numa mesma revista, de diferentes trajectos geracionais”. Em “lugar de honra”, situou “o núcleo de escritores entre os quais se encontram os grandes responsáveis pelo projecto”. Trata-se de “um núcleo cujos membros nascem com o século, pouco antes dele, ou logo nos anos seguintes”. A segunda faixa etária, “mais velha e que hoje ocupa na nossa literatura posição relevantíssima, é a constituída pelos nascidos na década de 80-90” e nela se incluem personalidades ligadas ao primeiro modernismo. Finalmente, a terceira faixa é “a dos mais novos, nascidos já no segundo decénio do século XX, empenhados participantes da “movimentação” cultural dos finais de década de 30 e começos da seguinte” (*Presença: Labor e destino de uma geração*, pp. 36-37). Ver também as listas de colaboradores apresentadas por Adolfo Casais Monteiro (*O que foi e o que não foi o movimento da presença*, pp. 139-141), João Gaspar Simões (*José Régio e a História do Movimento da presença*, pp. 190-192), Eugénio Lisboa (*Poesia Portuguesa: do Orpheu a Neo-Realismo*, pp. 69-90) e Clara Rocha (*Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 382-383).

²⁷⁵ Jorge de Sena, que também colaborou na *presença* sob o pseudónimo de Teles de Abreu, traça um vívido perfil sociológico dos jovens presencistas que ele conheceu de perto (*Régio, Casais, A “Presença” e outros afins*, pp. 69-80).

²⁷⁶ Vieira Pimentel, *Presença: Labor e destino de uma geração*, p. 39.

²⁷⁷ Régio e seu irmão Júlio são oriundos de Vila do Conde; João Gaspar Simões da Figueira da Foz; Branquinho da Fonseca de Mortágua; Casais Monteiro, Francisco Bugalho, Alberto de Serpa e António de Sousa, do Porto; Adolfo Rocha de S. Martinho da Anta; Fausto José de Aldeia de Cima (Armamar); Afonso Duarte de Ereira (Montemor-o-Velho); António de Navarro de Vilar Seco (Nelas)... Carlos Queirós era o único presencista natural de Lisboa, desempenhando o papel de representante da *presença* na capital. No entanto, segundo David Mourão-Ferreira (*Presença da “Presença”*, p. 35), a sua poesia não deixava de revelar uma *nostalgia da província*.

²⁷⁸ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da presença*, p. 139.

²⁷⁹ Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do Orpheu a Neo-Realismo*, p. 59.

este complexo de *provincianismo* às heroínas dos romances de Huxley dos anos 30 que preferiam que sobre elas se abatesse o anátema do adultério a serem vistas como provincianas, rematando que:

Ter medo de ser provinciano é já ser provinciano. Órgão que se sente é órgão doente. Assobia-se para afugentar o medo e já Pessoa avisava Sá-Carneiro que o parisiense genuíno não admira Paris: gosta, quando muito (e nem sempre) de Paris. A muita província que se vê nos olhos dos outros é muitas vezes apenas o reflexo da que dentro de nós existe.²⁸⁰

David Mourão-Ferreira, no seu estudo intitulado “Caracterização da *presença* ou as definições involuntárias”²⁸¹, admitindo a premissa segundo a qual “estar na província é ser, fatalmente, provinciano”²⁸², admite que “o provincialismo é um dos caracteres mais salientes”²⁸³ da literatura da *presença*:

Impusera-se o grupo da *Renascença Portuguesa* por uma rusticidade tradicionalista, filosoficamente enevoadada na cidade do Porto; o *Orpheu*, por um imperial e megalómano sentido urbanístico, sonhando em Lisboa; e a *presença*, enfim, iria impor-se por um plácido provincianismo descritivo, porém com asas de europeia inquietação, – colocadas em Coimbra.²⁸⁴

Apesar de poetas como Alberto de Serpa, Saúl Dias, Francisco Bugalho ou Fausto José, glosarem um certo lirismo provincial²⁸⁵, é sobretudo na prosa – ensaística e de ficção – que o *mito da província* mais se evidencia, na produção de autores como Branquinho, Miguel Torga, Régio, Gaspar Simões ou Casais Monteiro. Segundo Mourão-Ferreira, a atmosfera provincial “é a única coordenada comum, capaz de inserir obras tão diferentes” e acrescenta que “em nenhuma delas o provincialismo se altera, ou se degrada, em regionalismo, nem em folclorismo, nem em pitoresco de qualquer espécie”, uma vez que “os homens da *presença* tomavam a província muito a sério”²⁸⁶. Nestes moldes, o mesmo autor considera que “o provincialismo presencista deixa entrever um estrutural sentido das realidades – um realismo involuntário, sem dúvida de

²⁸⁰ *ibid.*, pp. 59-60.

²⁸¹ David Mourão-Ferreira, *Presença da presença*, pp. 23-44.

²⁸² *ibid.*, p. 28.

²⁸³ *ibid.*, p. 32.

²⁸⁴ *ibid.*, pp. 28-29.

²⁸⁵ Os poetas António de Navarro, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca desenvolvem-se “à margem do aludido provincialismo presencista”. Em coincidência porventura não fortuita, são os que se encontram mais ligados aos do *Orpheu*. (*ibid.*, p. 31)

²⁸⁶ *ibid.*, p. 37.

melhor têmpera que qualquer realismo de escola”²⁸⁷, uma conclusão seguramente reveladora, sobretudo por contrariar alguns ataques reiterados de que a *presença* foi alvo e que insistiam no seu proverbial ensimesmamento e autotelismo alienante.

David Mourão-Ferreira encontrou no *provincialismo* o “denominador comum” para explicar, em parte, “a coesão e vitalidade do grupo”²⁸⁸, um grupo tão vasto quanto o é a diversidade de orientações e credo estético dos colaboradores que o compõem. Jorge de Sena, por sua vez, acredita que “mais os irmanou por vezes a estima pessoal e um comum anseio de dignidade das letras contra as literaturas oficiais e acad micas, do que uma segura e idêntica observância dos pressupostos estilísticos e existenciais do modernismo”²⁸⁹.

Assim, conquanto acusada de se fechar sobre si mesma, a *presença* quis ser, pelo contrário, um órgão plural²⁹⁰ receptivo a artistas das mais diversas tendências, tendo por único critério de selecção a pureza e originalidade da arte.

2.4. O enredo: a cruzada presencista

O que é que *presença* era? Dizem alguns que era uma bandeira, um grito de revolta, uma risada na paspalhona da cara da nossa literatura oficial ... Pois era! E  ; e será.²⁹¹

  em Março de 1927 que vem a lume o primeiro número da “revista coimbrã que durante mais de uma década foi porta-voz do protesto e da revolta contra o estabelecido, contra a concepção da Arte como problema solucionado”²⁹². Intitulada *presença*²⁹³, a discreta publicação apresentava o subtítulo de “folha de arte e crítica”,

²⁸⁷ *ibid.*, p. 40.

²⁸⁸ *ibid.*, p. 41.

²⁸⁹ Jorge de Sena, *Régio, Casais, A “Presença” e outros afins*, p. 65.

²⁹⁰ F. J. Vieira Pimentel, na sua tese de doutoramento, divide os autores mais representativos da *presença* em quatro essenciais “famílias de espíritos”: a família dos voluntaristas (Régio e Torga); a família dos intimistas (Bugalho, Serpa, Sa l Dias e outros); a família dos intelectualistas (Adolfo Casais Monteiro e Carlos Queirós); e a família dos vanguardistas (António de Navarro e Bettencourt) e dos ecléticos (Nemésio e António de Sousa p s-saudosista). Desta análise dos diferentes núcleos presencistas, o autor conclui que “  impossível, sem as devidas cautelas, falar da *presença* como se fosse um todo homog neo, assumível em bloco. Perfilhar a tese da unidade da *presença*   abrir caminho às mais díspares interpretações, pois h  sempre possibilidade de tomar, e daí generalizar, este e/ou aquele escritor como mais representativo do bloco mítico que a designação abrangente facilita sobremaneira”. (*A poesia da presença – Tradição e Modernidade (1927-1940)*, tese de doutoramento, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1987, p. 43)

²⁹¹ José Régio, “A *presença* e os seus censores”, *pres.*, Tomo II, Série I, n 47, Dezembro de 1935, p.19.

²⁹² João de Brito Câmara, *O modernismo em Portugal*, p. 15.

²⁹³ Logo no primeiro número, o título apresenta-se todo em maiúsculas (*PRESENÇA*). Nos dois números seguintes, apenas a primeira letra   maiúscula (*Presença*) e a partir do quarto número o título passa,

suscitando desde logo uma perplexidade, pois “pela primeira vez em Portugal (...) a palavra literatura não figurava à cabeça de um periódico de escritores”²⁹⁴. Afinal, a recém-nascida publicação era obra de um “grupo de rapazes que se não proclamavam literatos nem se orgulhavam de manejar uma pena, e cujo maior título de orgulho, pelo contrário, era que os tomassem simplesmente por ‘Artistas’”²⁹⁵.

Assim, a *presença* surge como uma folha independente de arte e crítica cujo principal objectivo consistia em insurgir-se contra um ambiente literário onde preponderava a falta de originalidade e excessiva superficialidade, colocando a tónica no indivíduo e na sua liberdade absoluta. Neste sentido, a folha coimbrã deixa clara, desde o seu número de estreia, uma posição estética bem definida, assim como uma intenção pedagógica de impor um novo discurso sobre arte fundado numa crítica livre e isenta de preconceito. Nas palavras de Edmundo de Bettencourt, o corolário da *presença* era:

(...) libertar o Artista de tudo o que pudesse comprimir, falsear ou preverter as suas criações. No aspecto combativo, portanto, demolir certos convencionalismos da forma, dos temas, certas exterioridades e preconceitos académicos, a-fim de fazê-lo voltar a atenção para o seu mundo interior, exprimindo-o sem a preocupação de regras que envelheciam. O Artista devia realizar-se no que tinha de mais virgem em si, guiando-se predominantemente pela intuição, num caminho sem artifício, para a verdadeira originalidade. “*Presença*” começava a encorajar o Artista no sentido de ser êle próprio, o mais possível, na forma como no fundo do que fizesse, sem que êste corresse a aventura perigosa de ser sacrificado àquela... Assim o Artista se exprimiria, exprimindo ou revelando através de si, o homem na sua complexidade.²⁹⁶

É adoptando estes ideais que a *presença* se tentará impor no meio literário português e é em defesa deles que travará uma longa e árdua cruzada pela conquista de um espaço próprio, numa trajectória militante que se prolongará durante 13 anos. Ao longo da sua dilatada existência, a *presença* foi evoluindo e, desse percurso, parece lícito discernir três ciclos diferentes:

- nº 1 (10 de Março de 1927) – nº 27 (Junho / Julho de 1930): fase inicial;
- nº 28 (Agosto / Outubro de 1930) – nº 48 (Julho de 1936): fase construtiva;
- nº 49 (Junho de 1937) – nº 2, Série II (Fevereiro de 1940): fase final.

definitivamente, a escrever-se totalmente em minúsculas (*presença*). Optámos, por essa razão, por esta grafia ao longo do trabalho.

²⁹⁴ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 144.

²⁹⁵ *ibid.*

²⁹⁶ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, pp. 33-34.

2.4.1. Fase inicial: período de arranque e consolidação

Os primeiros tempos da aventura presencista ficaram marcados pelos entraves materiais à publicação da folha que o grupo conseguiu contornar graças à persistência e ao alento depositados no projecto. Remando contra ventos e marés, os jovens presencistas conseguem, finalmente, dar à estampa uma pequena folha com apenas oito páginas.

Impressa “em papel rosado, algo lustroso, no gosto dos papéis em que por essa altura se embrulhavam os remédios nas farmácias de província”²⁹⁷, a folha coimbrã era tão inovadora no seu conteúdo como no seu aspecto gráfico, apresentando uma composição original e mesmo escandalosa. Aliás, as audácias tipográficas dos mentores da folha eram de tal forma extravagantes que os tipógrafos da Tipografia Atlântida – “quartel-general das manobras gráficas”²⁹⁸ da publicação – chegaram a apodá-los de dementes, pois era absolutamente inédito “compor títulos sem capitais e nomes próprios sem a respeitável maiúscula”²⁹⁹. Logo no primeiro número, se o desenho de Júlio deu que falar, o poema “O braço de Arlequim” de António de Navarro “arrancou uivos às alcateias de capa e batina”³⁰⁰. Com efeito, foi a colaboração poética da folha que “desde logo espevitou a troça e deu guita ao papagaio do escândalo”³⁰¹.

A composição da revista e todo o labor tipográfico eram integralmente assumidos pelos directores da folha, mas a actividade dos jovens presencistas não ficava por aqui. Depois de impresso, o papel era transportado em folhas para a redacção³⁰², onde colaboradores e até não colaboradores se reuniam em animadas tertúlias, que se prolongavam pela noite dentro, para dobrar o papel impresso, cintá-lo, estampilhá-lo e expedi-lo para o respectivo assinante. Na Rua das Flores, conjugava-se o trabalho intelectual com o manual, dando-se continuidade aos acesos debates sobre arte e crítica iniciados na tertúlia da Central.

²⁹⁷ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da 'presença'*, p. 141.

²⁹⁸ *ibid.*, p. 160.

²⁹⁹ *ibid.*

³⁰⁰ *ibid.*, p. 143.

³⁰¹ *ibid.*

³⁰² Até 1928, último ano da permanência de Régio em Coimbra, a redacção mantém-se na república onde ele vivia e se formara (Rua das Flores, 37). Em Novembro desse mesmo ano, a redacção fica a cargo de João Gaspar Simões e é transferida para a sua residência, em Santo António dos Olivais, onde permanece até 1933, data em que Gaspar Simões se muda para a rua Joaquim António de Aguiar, nº65, e a redacção volta a ser deslocada para a sua nova morada, onde permanece até 1935 (partida de João Gaspar Simões para Lisboa).

Aos obreiros da folha, incumbia ainda toda a organização e gestão das tarefas administrativas e financeiras, nem sempre bem sucedidas, em virtude do caos contabilístico e da periclitante situação financeira da *presença* que persistia, apesar dos esforços dos directores³⁰³. De facto, a tiragem da revista nunca terá excedido um cento de exemplares e, nos seus melhores momentos, parece ter sido esse o número máximo de assinantes.

Branquinho da Fonseca, no seu romance *Porta de Minerva*³⁰⁴, procede à transposição romanesca do ambiente de fascínio e de efervescência intelectual subjacente ao advento da folha coimbrã de arte e crítica. O capítulo X do romance relata o episódio do lançamento de uma revista intitulada *Agora* claramente remanescente do aparecimento da *presença*:

Numa dessas tardes, à volta da mesa do pequeno café, Bernardo propôs a fundação de uma revista. A ideia foi recebida como um sonho utópico. Não havia dinheiro para tal empresa. Mas ele argumentava que se faria sem dinheiro e se pagava depois de recebidas as assinaturas. (...) Pretendia-se uma revista boa, bem apresentada, em bom papel. O chefe da tipografia ouviu, fez cálculos, contas e deu o preço. O grupo voltou pelo mesmo caminho, com números e sem sonho. Regressaram à mesma mesa, tomaram mais café, e Bernardo (...) saiu da desilusão geral propondo que se fizesse uma revista mais pequena, uma espécie de jornal em papel do mais barato que houvesse, pois não eram luxos o que pretendia, mas uma revista, uma folha donde se dissesse à sonolência nacional, os bonzos das letras e das artes, tudo o que se pensava deles e de todos, donde se fizesse ouvir a voz de guerra às múmias e o grito de triunfo dos novos caminhos. (...) Era preciso um título. Lembraram vários. Até que o Barroso propôs *Agora*. (...) Os directores seriam Bernardo e Júlio. (...) E duas semanas depois saiu o número um, que escandalizou toda a gente séria. Aquilo não era nada, era uma brincadeira de garotos. Mas um mês depois, quando já se tinha esquecido a existência daquela folha que o escol dos intelectuais olhara com desdém ou irritação, apareceu o segundo número. E o terceiro e o quarto, e começou

³⁰³ Ao longo de toda a sua existência, a *presença* viveu numa constante fragilidade financeira, evocada na própria revista através de comentários como: “*presença*, não dependendo de qualquer agregado capitalista, pede a todos os seus assinantes a maior regularidade no pagamento das suas assinaturas” (*pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 15). A penúria da folha agrava-se com a proibição pela Associação dos Livreiros da venda da própria revista e das “Edições *presença*” na Feira do Livro, em 1938. A este propósito, a redacção da revista escreve uma nota intitulada “... e como se podia civilizar os livreiros” (*pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, p. 32).

³⁰⁴ *Porta de Minerva* é um *roman à clé* que evoca o espaço e o tempo da Coimbra universitária dos anos vinte e, por conseguinte, a aventura dos primeiros tempos da *presença*. De facto, as correspondências entre a ficção e a realidade são inequívocas. Além dos títulos das duas revistas – *Agora* / *presença* – cuja proximidade semântica é evidente, também os factos narrados e as personagens que os protagonizam (Bernardo Cabral = Branquinho da Fonseca; Barroso = Edmundo de Bettencourt; Júlio = José Régio) remetem intencionalmente para a história da *presença*. Sobre a *Porta de Minerva* como *roman à clé*, vd. António Manuel Ferreira, *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, pp. 127-143.

a existir uma força que se expandia. (...) Os directores e os colaboradores faziam tudo, desde acarretar o papel do armazém para a tipografia, e os exemplares da tipografia para a redacção, até à embalagem e expedição, feita com afã e entusiasmo, pela noite dentro, entre coros a dez vozes, que atroavam a vizinhança e secavam tanto a língua que era necessário, depois de levar os pesados pacotes ao correio, olhados com espanto pelos raros transeuntes nocturnos, era necessário ir a qualquer tasco molhar a boca e refazer as forças.³⁰⁵

Este excerto é também significativo do efeito disruptivo causado pelo aparecimento da *presença*, que veio premeditadamente revolucionar a inércia da academia, suscitando, por um lado, manifestações de protesto, indignação e até de escárnio por parte do sector conformista, e, por outro, um entusiástico apoio por parte dos modernistas e dos intelectuais estrangeiros.

Em 1938, no segundo volume – “O terceiro dia” – do seu livro *A criação do mundo*, Miguel Torga, que na *presença* ainda assinou com o seu verdadeiro nome – Adolfo Rocha –, apesar de cedo se ter apartado do grupo presencista, foi o primeiro a dar conta da novidade que constituiu a fundação da revista coimbrã e do que ela representou no plano da sua autobiografia criativa. Neste *romance autobiográfico*³⁰⁶, o autor revela o entusiasmo e a esperança depositados no lançamento da *presença*, assim como na recepção nem sempre pacífica da folha provocatória e da retórica modernista no meio académico, atribuindo-lhe o nome fictício de *Vanguarda*:

Era à sombra da bandeira libertária da Vanguarda que a inquietação mais inconformada encontrava esperança. As pequenas tricas de grupo, as ambições pessoais de alguns, os fracassos e as dificuldades, não impediam que o sonho tivesse horizontes rasgados e nobres. Podia um ou outro querer apenas uma candeia; juntos, queríamos o sol. Os números da revista saíam heróicos e escandalosos. Vivíamos em desafio constante, sem transigências, sem complacências, seguros da nossa missão renovadora. Poucos e unidos, desafiávamos Portugal inteiro, que continuava cego na sua rotina, no seu conformismo, na sua retórica. Todas as experiências gráficas e literárias se faziam, todas as tentativas se ousavam. No dia em que já não sei quem se lembrou de atribuir a paternidade de Cristo a um centurião, a tiragem da revista voltou quase inteira devolvida à redacção³⁰⁷. Mas nós bebemos à saúde do soldado romano, quotizámo-nos, e a folha

³⁰⁵ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, Lisboa, Portugália Editora, 1968, pp. 220-222.

³⁰⁶ António Arnaut classifica *A Criação do Mundo* de *romance autobiográfico*, “visto que o *discurso histórico* dá lugar ao *discurso literário*, a verdade real é sublimada pela verdade *poética*, e a personagem histórica transforma-se numa personagem de ficção”. António Arnaut, *Estudos Torguianos*, Coimbra, Fora do Texto, 1992, p. 47.

³⁰⁷ Tratar-se-á, provavelmente, do texto da autoria de Raul Leal, intitulado *Virgem Besta*, em que o autor estabelece a genealogia de Cristo, contrariando o dogma da virgindade de Maria. Enviado para a redacção da *presença* em 1929, a sua publicação é recusada por ser considerado contrário às crenças morais e

continuou impávida, a escandalizar periodicamente a própria academia, que se vingava com injúrias e panfletos.³⁰⁸

Entre aventuras e vicissitudes, os jovens presencistas foram lutando incansavelmente pela sobrevivência da folha coimbrã. As cartas de Régio a Gaspar Simões são expressivas da persistência e dos esforços diligenciados com o intento de aperfeiçoar e dar continuidade à publicação:

É preciso não nos acostumarmos à ideia de que a *Presença* morra tão nova. Do 6.º número em diante, é que a sua vida já começaria a ser um triunfo e uma excepção. Que diabo! Nós subiríamos à categoria de homens de vontade e persistência! Eu não deixarei de estar presente mesmo que vá para Lisboa. E Você não terá de ir para Coimbra? Se assim fosse, tudo estaria salvo. Aquele poeta do Branquinho precisa que o empurrem... Em todo o caso, nada de desanimar antecipadamente. A vida é luta e esforço.³⁰⁹

A luta revela-se frutífera, porquanto a folha não só consegue vingar, como se vai aperfeiçoando. De periodicidade inicialmente quinzenal, abandoná-la-á a partir do nº4 (8 de Maio de 1927). No entanto, o número de páginas vai aumentando: do nº 1 (10 de Março de 1927) ao nº duplo 14-15 (23 de Julho de 1928), a folha manter-se-á com 8 páginas; do nº 16 (Novembro de 1928) ao nº 21 (Junho – Agosto de 1929) passará a ter 12 páginas; do nº 22 (Setembro – Novembro de 1929) até ao nº duplo 53/54 (Novembro de 1938), contará com 16 páginas; os dois únicos números da segunda série (Novembro de 1939 e Fevereiro de 1940) terão, respectivamente, 74 e 71 páginas.

De número para número, a *presença* passa a revelar um mais apurado esmero gráfico. Com efeito, a partir do nº 3 (8 de Abril de 1927), insere-se cor na impressão da folha, nomeadamente no título da publicação, que apresentará uma cor diferente em cada novo número. Por outro lado, nota-se também uma evidente transformação ao nível da mancha gráfica, que se tornará cada vez mais excêntrica e arrojada.

Se a pequena revista coimbrã vai apurando a qualidade do seu aspecto gráfico, o mesmo acontece com o seu conteúdo, enriquecido com a publicação de novas secções abaixo elencadas por ordem cronológica de aparecimento:

religiosas. Régio, em nome da liberdade de criação, opõe-se ao veto. O texto acabará por ser publicado, mas apenas em 1931, após a saída de Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt.

³⁰⁸ Miguel Torga, *A criação do mundo*, “O terceiro dia”, Vol. II, Coimbra, 4ª edição, Coimbra, s.n., 1970, pp. 82-83.

³⁰⁹ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 211. Carta de Régio a João Gaspar Simões, enviada de Vila do Conde, com data de 10 de Setembro de 1927.

- *Correio da presença*, nº 12 (9 de Maio de 1928);
- *Tábua bibliográfica*, nº 17 (Dezembro de 1928);
- *Comentário*, nº 18 (Janeiro de 1929);
- *Presença regista*, nº 19 (Fevereiro – Março de 1929);
- *Edições presença*, nº 20 (Abril – Maio de 1929);
- *Crítica*, nº 24 (Janeiro de 1930).

As secções *Comentário* e *Crítica*, pela orientação assumidamente independente que a elas preside, tornam-se as mais polémicas e irreverentes do movimento. É através delas que a revista se vai impondo na vida cultural e literária do país e até do estrangeiro, envolvendo-se em longas e acesas polémicas, numa constante atitude de afirmação e defesa do seu substrato doutrinário. Afinal, “a doutrina e a crítica da *presença* é que davam (...) unidade à folha e imprimiam força à sua acção”³¹⁰.

A folha coimbrã começava, assim, a conquistar notoriedade e a reclamar o seu próprio espaço no universo artístico, aliás reconhecido por outros órgãos já estabelecidos como a *Seara Nova* que, em Maio de 1928, lhe dedica a seguinte nota laudatória:

“Presença”

Entre as folhas de novos, destaca-se bizarramente, pela originalidade da sua apresentação e das suas ideias, esta bela revista, dirigida por José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões. Publicou ultimamente alguns números especiais sobre Ibsen, antologia de novos, prosadores portugueses (Raúl Brandão, Aquilino Ribeiro, etc.). Mesmo quando nos choca pelo seu exotismo rebuscado, *Presença* tem sempre o aspecto simpático duma mocidade audaciosa e muito culta³¹¹.

No entanto, o primeiro ciclo da *presença* estava prestes a findar. Em 1930, o grupo presencista fragmenta-se: Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt e Miguel Torga abandonam a folha de arte e crítica. Contudo, contrariamente às previsões dos dissidentes, a actividade da revista não cessa, entrando antes num novo ciclo vital, que, por sinal, se revelará ainda mais profícuo.

³¹⁰ *ibid.*, p. 178.

³¹¹ *Seara Nova*, nº120, 24 de Maio de 1928, p. 478.

2.4.2. Fase construtiva

A partir da cisão de 1930, a *presença* entra numa fase de maior maturidade e mais explícita orientação, vivendo até meados dos anos trinta um período intensamente fecundo e construtivo³¹². Segundo Adolfo Casais Monteiro,

Essa crise, se afastou lamentavelmente da *Presença* três dos seus melhores elementos, marca pois o *tournant* em que ela toma a sua feição definitiva de tribuna crítica, e, em vez de “pequena revista”, passa a ser a mais representativa revista literária portuguesa, o que, escusado seria dizê-lo, não se deve a qualquer mudança sua, mas à situação que ela fora ganhando, ao reconhecimento público da sua importância.³¹³

Durante aproximadamente um ano, a direcção da folha fica a cargo de Gaspar Simões e de Régio que, por esta altura, já se encontrava em Portalegre, mas cuja distância física em nada fará decrescer o seu contributo ou a sua onnipresença na orientação da revista. A sua copiosa e infatigável correspondência com João Gaspar Simões³¹⁴ é reveladora do seu empenho, que se traduz numa colaboração activa com textos da sua autoria, no exercício crítico em relação às publicações, na sua preocupação em recrutar novos colaboradores, no aconselhamento e na formulação de directivas com vista à resolução dos problemas económicos, na tentativa de dirimir eventuais quezílias pessoais e, sobretudo, no impulso inquebrantável para assegurar a viabilidade e longevidade da publicação.

Assim, mais velho que os seus camaradas de aventura, detentor de um curso de letras, dotado de excepcionais faculdades intelectuais e de um natural pendor para o ofício crítico, Régio destaca-se, desde os primeiros tempos, como a personalidade mais representativa da sua geração, constituindo “indubitavelmente o pólo dominante e aglutinador de todo o grupo, o verdadeiro sol daquele pequeno sistema planetário”³¹⁵. Com efeito, de todos os colaboradores é ele quem mais textos publica ao longo dos 56 números da revista coimbrã. A este propósito, elaborámos um gráfico com o número de textos escritos por cada um dos directores e pela redacção. A predominância dos escritos de Régio é indubitável:

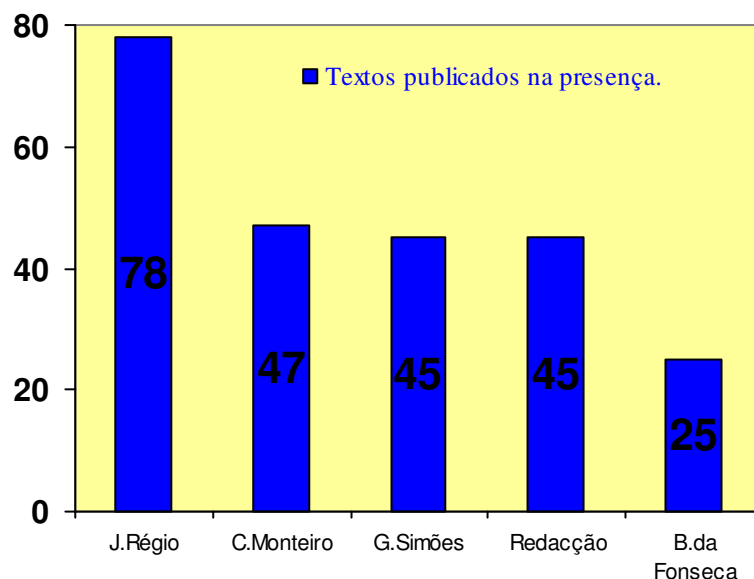
³¹² Tal como já foi dito anteriormente, este ciclo pode situar-se entre o nº 28 (Agosto – Outubro de 1930) e o nº 48 (Julho de 1936), correspondendo à publicação do segundo volume da primeira série da revista.

³¹³ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 138.

³¹⁴ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, pp. 209-313.

³¹⁵ David Mourão-Ferreira, “Esta nova presença da *presença*”, in *presença*, edição facsimilada compacta, Tomo I, Lisboa, Contexto Editora, 1993, p. 7.

1. Colaboração na *presença* dos directores e da redacção.



A partir do nº33 (Julho – Outubro de 1931) Adolfo Casais Monteiro integra o quadro directivo da *presença* que volta a ser constituído por um triunvirato³¹⁶.

Neste novo ciclo da revista, os problemas financeiros e económicos persistem. No entanto, o ideário que norteava a acção presencista consolida-se paulatinamente, impondo-se no panorama literário nacional.

A evolução da folha ao longo desta metade dos anos trinta é flagrante. Investe-se na requalificação da apresentação gráfica da revista, na extensão da sua rede de colaboradores e no alargamento das suas áreas de interesse artístico, diversificando a sua actividade. Sob a chancela da *presença*, são organizadas exposições de pintura, concertos, conferências literárias e desenvolve-se uma notável actividade editorial (Edições *presença*). Por outro lado, a actividade crítica da folha torna-se mais assídua e cada vez mais influente, servindo de instância de lançamento e de legitimação para os autores presencistas no campo literário. Com efeito, muitas vezes através da sua secção *Comentário* – talvez a mais curiosa pelo seu desassombro e ousadia – a *presença* intervém em polémicas com outros órgãos (*Seara Nova*, *Sol Nascente*, *O Diabo*, *Diário*

³¹⁶ A entrada de Casais Monteiro para a direcção da revista é anunciada pela seguinte nota: “Adolfo Casais Monteiro faz parte, desde este número, da direcção da *presença*”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº33, Julho – Outubro de 1931, p. 15.

de Lisboa, *Le Monde*³¹⁷...): “Entretanto a nossa folha deixara de ser apenas um jornal de doutrina e literatura, para acudir, com os seus sueltos irreverentes, à panorâmica vergonhosa da vida literária coeva nacional”.³¹⁸

Em 1933, publica um número satírico consagrado à Academia das Ciências de Lisboa. Logo na primeira página, aparecem estampados uma exclamação irónica de António Nobre – “O’ Deus! Nunca me faças sócio da Academia!”³¹⁹ – e um cáustico epigrama de Carlos Queirós:

Se de Camões o Espírito, algum dia,
A pátria visitasse,
Quando na douta Academia entrasse...
(Para ouvir o que nela se dizia),
Confuso pensaria: - Que erro enorme!
Como eu julguei ser esta pifieza
Aquela antiga pátria portuguesa
Que me deixou morrer à fome!...³²⁰

Ainda no mesmo ano, e na sua já mencionada secção *Comentário*, são ferozmente denunciadas as contradições de António Ferro ao instituir os prémios do Secretariado da Propaganda Nacional, de que era director, num artigo intitulado “Uma iniciativa cultural”³²¹. Numa altura em que se ia acentuando o dirigismo ideológico da cultura nacional, iniciativas tão ousadas como esta, esclarecidas por um juízo crítico e independente, farão com que a *presença* seja submetida ao exame da censura a partir do nº 44 (Abril de 1935)³²².

Graças à sua idoneidade e escrúpulo emancipalista, a revista coimbrã conseguira finalmente conquistar prestígio junto das novas gerações e respeito por parte das mais velhas: “Colaborar na *presença* era a suprema honra para cada jovem que surgia na

³¹⁷ Num artigo publicado neste jornal e intitulado “La Littérature Portugaise Contemporaine”, são apontados como escritores mais significativos da literatura contemporânea Eugénio de Castro, Augusto Gil, António Nobre, Aquilino Ribeiro, Manuel Ribeiro, Samuel Maia, Lopes de Mendonça, etc... A lista não agradou aos presencistas e Régio riposta no nº 21 (Junho – Agosto de 1929), na secção *Comentário*, p. 11.

³¹⁸ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 175.

³¹⁹ *pres.*, Tomo II, Série II, nº 37, Fevereiro de 1933, p. 1.

³²⁰ *ibid.*

³²¹ *pres.*, Tomo II, Série II, nº 40, Dezembro de 1933, p. 15

³²² Daí em diante, aparecerá no final de cada número a seguinte nota: “Este número foi visado pela comissão de censura”.

Lusa Atenas”³²³. Deste modo, “os da *presença*” – designação que eles próprios se atribuíram – tornam-se um ponto de referência na vida intelectual portuguesa e “o público, especialmente o mais restrito e ‘especializado’ do seu tempo, começa a vê-los e a aceitá-los como indiscutíveis construtores de um espaço próprio, claramente discernível no seio da nossa literatura moderna e contemporânea”³²⁴.

No entanto, os tempos iam mudando e a defesa da liberdade e da independência apenas no plano da arte já não correspondia às exigências da época, que tornavam imperativa uma intervenção no campo social e político. Acusada de se ter fossilizado num individualismo incompatível com os tempos que então se viviam, chegara a altura de a *presença* passar à defensiva. Régio, que nove anos após o aparecimento do primeiro número da folha se mantinha inabalavelmente fiel às doutrinas iniciais – *Arte enquanto Arte* ou *Arte pela Vida / Vida pela Arte* –, reafirma, num exercício de balanço retrospectivo, que a *presença* continua viva e presente:

É natural que no decorrer de nove anos a *presença* tenha variado um pouco os seus pontos de ataque, os seus campos de guerra, os seus estilos de luta, as suas preocupações de pormenor. (...) Dai-vos ao trabalho de confrontar os primeiros anos da *presença* com os mais próximos: se nada vos cega, tereis de verificar que não evolucionou para pior. Agora que a *presença* não é o que poderia ser? Que tem muitas deficiências? Que não atinge o ideal? Oh! Plenissimamente de acordo! Quer isso dizer que seja um cadáver? Não..., ninguém se incomoda com as doenças dum cadáver. Quer isso dizer que se pode fazer melhor? Quer. Pois bem: fazei vós aparecer uma revista superior à *presença*. (...) Ora até lá, não deveis esbanjar energias que vos virão a ser necessárias: Não deveis incomodar-vos com a presença da nossa *presença*. Dai-nos licença de humilde e provisoriamente existir.³²⁵

Em 1935, João Gaspar Simões é transferido para Lisboa e a redacção é deslocada para o Porto, ficando a cargo de Adolfo Casais Monteiro, o director mais jovem e naturalmente mais permeável às mudanças que se vinham operando no campo social e político.

À medida que a década de 30 avançava, emergiam novas circunstâncias que contribuíam para abalar as fundações do ideário da *presença*, tornando-se cada vez mais iniludível que o *genius horae* do espírito presencista estava a chegar ao fim.

³²³ António Ramos de Almeida, *Jornal de Notícias*, 15 de Agosto de 1957, *apud* João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da 'presença'*, p. 192.

³²⁴ F.J. Vieira Pimentel, *Presença: labor e destino de uma geração*, p. 53.

³²⁵ José Régio, “A *presença* e os seus censores”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 47, Dezembro de 1935, pp. 19-20.

2.4.3. Fase final

A partir de meados de trinta, a *presença* entra no seu derradeiro ciclo, uma fase de nítido abrandamento que ainda deu os seus frutos: um terceiro volume da primeira série³²⁶ e dois números de uma segunda série³²⁷. No entanto, a actividade da folha entrava em declínio, o afrouxamento do ritmo de saída que já se vinha detectando desde 1931 ia-se agravando de ano para ano. Neste terceiro volume da primeira série, são apenas publicados cinco números, sendo o último duplo. Numa tentativa de fazer face à situação, a *presença* suspende a sua publicação em Novembro de 1938 (nº duplo 53-54) deixando a seguinte advertência:

Presença vai sofrer importantes modificações, das quais esperamos resulte uma sua maior expansão. Por isso termina com este número duplo o seu terceiro volume. Dentro em breve comunicaremos aos nossos assinantes as novas condições de assinatura, e desde já agradecemos continuem a manifestar-nos o seu interesse.³²⁸

Um ano depois, precisamente em Novembro de 1939, reaparece totalmente remodelada numa segunda série com o subtítulo de “revista de arte e crítica” e com um novo formato, de apresentação consideravelmente mais formal e já distante da irreverência e originalidade do formato anterior. Os directores e editores mantêm-se inalterados e a eles se vem juntar Alberto de Serpa como secretário de redacção. Os quadros redactoriais e administrativos são transferidos para Lisboa.

O primeiro número da nova série abre com uma nota expressivamente intitulada “*presença* reaparece”, em que o seu autor – José Régio³²⁹ –, apesar de manifestar lúcida consciência do “terrível momento histórico”³³⁰ que então se vivia, reafirma enfaticamente os ideais presencistas – centrados no indivíduo, base de toda a criação artística –, apelando à colaboração de novos artistas e convidando antigos colaboradores – os dissidentes de 1930 – a reiniciarem a sua actividade na prossecução de “um ideal comum de beleza, lucidez, amplificação, cultura”³³¹.

³²⁶ nº49 (Junho de 1937) – nº 53-54 (Novembro de 1938)

³²⁷ nº 1 (Novembro de 1939) e nº 2 (Fevereiro de 1940)

³²⁸ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, p. 32.

³²⁹ Apesar da nota de abertura não estar assinada, João Gaspar Simões confirma ter sido Régio o autor do texto. (João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 197.)

³³⁰ “*presença* reaparece”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº1, Novembro de 1939, p. 3.

³³¹ *ibid.*, p. 4.

Em Fevereiro de 1940, publica-se ainda o segundo e último volume desta nova série que, “mais do que uma reaparição, foi um epitáfio”³³².

O aparecimento da segunda série da *presença* suscitou, desde o início, uma incomodidade nos bastidores. A fisionomia gráfica do novo formato, da responsabilidade de Régio, não agradou, pelo seu convencionalismo, aos dois outros directores que o qualificaram de “provinciano e desajeitado”³³³. Atritos e tensões iam-se multiplicando, suscitando dissensões no seio do grupo e concorrendo para a inevitável desagregação da família presencista.

Em 1940, a revista *presença* cessa a sua actividade, mas não morre. Ao longo dos seus treze anos de existência – longevidade inusitada para uma revista literária –, a *presença* lutou incansavelmente pela construção de um espaço próprio e pela sua imposição no panorama literário e artístico coetâneos. Graças à projecção injuntiva da sua doutrina, à coerência do seu programa estético-literário, à sua postura assumidamente independente e à qualidade intrínseca da sua colaboração, a *presença* conseguiu conquistar um lugar destacado nas letras portuguesas. Com efeito, expressões que ainda hoje perduram como “mito da *presença*”, “espírito presencista”, “ideais presencistas”, “os da *presença*”, “homens da *presença*”, “grupo presencista” ou “geração presencista” são a abonação inequívoca de que a *presença* continua presente, confirmando o prognóstico que Gaspar Simões formulava em 1944:

Nos meios literários começámos a impor-nos. Sabíamos o que queríamos e não nos faltava coragem para o proclamarmos.

Tínhamos um sonho a que déramos a vida. Sem dinheiro, nós e só nós, editores, directores e administradores, nós e só nós, dobrando, estampilhando e cintando cada número da revista, para, depois, em grandes maços, carregarmos com ela até à estação do correio, conseguimos manter anos e anos essa “folha de arte e crítica” de que ainda hoje se fala e de que se falará ainda durante muitos anos, assim o espero e creio.³³⁴

³³² Carlos Santarém Andrade, *Presença, uma revista, um movimento...*, p. 16.

³³³ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da 'presença'*, p. 199.

³³⁴ João Gaspar Simões, “Memórias Coimbrãs. Como nasceu a presença”, *Revista Turismo*, nº 56, Jan./Fev. de 1944, p. 2.

3. Crónica de uma morte anunciada: a extinção da revista

Como já foi salientado, defensora da liberdade de expressão e da polémica e órgão independente e receptivo a todos os verdadeiros artistas, a *presença* albergou nas suas páginas inúmeras e diferentes personalidades, provenientes das mais diversas áreas e tendências artísticas. É portanto natural que, no decurso de uma trajectória evolutiva pontuada de conquistas e retrocessos, a revista coimbrã tenha enfrentado várias vicissitudes internas que constituíam intimações da sua mortalidade. Destacam-se, na história da revista, três momentos agonísticos – isto é, de natureza confrontacional – que contribuíram, mais ou menos directamente, para a sua extinção: dois de carácter interno e pessoal, que levaram à desagregação do grupo presencista – a cisão de 1930 e a de 1940 – e outro de ordem externa atinente à ascensão da estética neo-realista.

3.1. A cisão de 1930

Na última página do nº 27 (Junho – Julho de 1930) da *presença* reproduz-se uma nota lacónica e sem título, anunciando a saída de Branquinho da Fonseca do corpo directivo da revista. O seu nome já não aparece em rodapé junto aos de José Régio e João Gaspar Simões, agora únicos “directores e editores” da publicação:

Participamos aos nossos leitores que, por deliberação própria, Branquinho da Fonseca deixou de fazer parte da direcção desta folha. Abstemo-nos de qualquer crítica, que nos seria demasiado fácil, à carta aberta que ele e dois ex-colaboradores da *Presença* dirigiram aos actuais directores desta revista: julgamos essa carta escrita num apaixonado momento de precipitação, e portanto inferior à categoria mental e moral dos seus sinatários.³³⁵

Esta breve notícia serve também de resposta a uma carta aberta³³⁶, dirigida a Régio e a Gaspar Simões, datada de 16 de Junho de 1930 e que vem formalizar a saída do trio dissidente: o ex-director e dois ex-colaboradores, que com ele abandonaram a folha, Adolfo Rocha (Miguel Torga) e Edmundo de Bettencourt. Concretiza-se, assim, a primeira desagregação da família presencista.

³³⁵ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 27, Junho – Julho de 1930, p. 16.

³³⁶ A carta aberta dirigida aos directores da *presença* (José Régio e João Gaspar Simões) encontra-se transcrita em João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da 'presença'*, p. 179-181, e é apresentada em versão digitalizada por Carlos Santarém Andrade em *Os dias de Coimbra na criação de Miguel Torga*, col. “Rota dos Escritores do Século XX”, Coimbra, Comissão de Coordenação da Região Centro, 2003, p. 51.

Na referida carta, que segundo Eugénio Lisboa “parece claramente inspirada e mesmo redigida por Miguel Torga”³³⁷, os dissidentes censuram a *presença* por entrar em contradição com os pressupostos ideológicos iniciais, assentes na liberdade absoluta e no respeito pelo individualismo na criação artística, apontando-lhes “a perspectiva dum tipo único de liberdade”³³⁸. Acusam ainda a revista de deixar “envelhecer o seu título”³³⁹, de cair no “arcaísmo estático das escolas”³⁴⁰, de se acomodar num “ambiente mole do ar viciado pelas insofismáveis flores-consideração de adepto para adepto”³⁴¹, de conceber “mestres e discípulos com aquela interpretação convencional, em que os mestres fazem lições para os que reputam alunos”³⁴² e de fomentar uma crítica alicerçada numa “certa exclusividade imperativa”³⁴³.

Após uma minuciosa dissecação das causas que os induziram a abandonar a folha de arte e crítica, os três dissidentes rematam a carta com a seguinte despedida, na qual ressoa um incontido sarcasmo:

Mas isto não é gritar: – salve-se quem puder!...

Aqui não se trata dum naufrágio: trata-se duma barca que não vai com os nossos rumos nem para o Norte de cada um ...

Por isso, saímos dela: aliviada dos nossos destinos, talvez possa chegar melhor...

E à aventura, sem rei nem roque, pelo mundo de todas as latitudes e longitudes, cá vão os vossos amigos ³⁴⁴

Os signatários da carta justificam o seu afastamento da revista, aduzindo razões de ordem estritamente estético-literária. No entanto, por detrás das causas inventariadas insinuar-se-iam, porventura, outras de índole pessoal.

Branquinho da Fonseca, nas palavras de Carlos Leone, “afasta-se da revista por entender que ela estava reduzida a uma versão académica do modernismo”³⁴⁵. O autor de *Porta de Minerva* nunca se terá manifestado publicamente acerca de eventuais motivos pessoais justificativos do seu afastamento, optando, pelo contrário, por manter uma relação de invariável apreço e afeição pela revista que ajudara a fundar. Júlio

³³⁷ Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do Orpheu a Neo-Realismo*, p. 52.

³³⁸ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 179.

³³⁹ *ibid.*, p. 179.

³⁴⁰ *ibid.*

³⁴¹ *ibid.*

³⁴² *ibid.*, pp. 179-180.

³⁴³ *ibid.*, p. 180.

³⁴⁴ *ibid.*, p. 181.

³⁴⁵ Carlos Leone, “A(s) Presença(s) e os seus directores”, in *Centenário de Branquinho da Fonseca*, António Manuel Ferreira (coord.), Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, p. 97.

Branco, no decurso do seu estudo sobre a poesia de Branquinho da Fonseca, justifica esta separação pelo facto de a personalidade literária de Branquinho não ser coadunável em absoluto com os princípios estéticos da *presença*:

(...) a sua inquietude criadora, a diversidade de textos publicados na *presença* (líricos, dramáticos e narrativos) revelam uma enorme insatisfação estética. (...) Se em alguns textos (...) as marcas do presencismo são evidentes, outros há que incidem sobre a consciência histórica do autor por oposição ao individualismo esteticista que Régio e Gaspar Simões defendiam. (...) Tomando o a-historicismo, o individualismo esteticista e o gosto pela introspecção, como características definidoras da atitude presencista, veremos desde logo que Branquinho da Fonseca nunca foi um presencista ortodoxo.³⁴⁶

Edmundo de Bettencourt, na entrevista concedida a João de Brito Câmara, pronuncia-se abertamente sobre as razões que precipitaram a cisão, segundo ele, catalisada “pela saudável e jovem combatividade de Adolfo Rocha”³⁴⁷. Bettencourt equaciona as razões do seu afastamento em termos estritamente estético-literários, reafirmando que a carta que formalizou a dissidência fora redigida “numa atitude de protesto, contra o enquadramento do artista em fórmulas rígidas, que a *presença*, nessa altura, estava em risco de aceitar”³⁴⁸. O cantor-poeta acrescenta ainda que a obra a que inicialmente a *presença* se havia proposto já havia sido cumprida e que, por isso, a revista atingira uma injustificada longevidade, “dando implicitamente flanco a ataques por erros semelhantes aos que tinha combatido”³⁴⁹.

No entanto, Bettencourt alude também a motivos de ordem pessoal para explicar a sua separação do grupo. Por um lado, afirma que, dum ponto de vista muito particular, “a saída obedecia a uma vontade de estar, de momento, à margem de qualquer grupo literário”³⁵⁰. Por outro lado, o autor de *O momento e a legenda*³⁵¹ salienta que, já antes da cisão, existiam diversos factores que vinham fragilizando a coesão do grupo: “A cisão, de resto, existia já, havia algum tempo, em Branquinho da Fonseca e em mim, aguardando apenas oportunidade para decidir-se”³⁵².

³⁴⁶ Júlio Branco, *Percursos da poesia de Branquinho da Fonseca*, p. 22.

³⁴⁷ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, p. 45.

³⁴⁸ *ibid.*

³⁴⁹ *ibid.*, p. 46.

³⁵⁰ *ibid.*

³⁵¹ Único livro de poemas do autor, publicado em 1930, em Coimbra, sob a chancela das “Edições Presença”.

³⁵² *ibid.*, p. 45.

Alguns anos mais tarde, também Miguel Torga, na sua autobiografia romanceada³⁵³ – *A criação do mundo* –, clarifica os motivos da ruptura e relata o seu envolvimento e protagonismo no episódio de dissidência, confirmando ter sido o seu “principal responsável”³⁵⁴. Torga acusa a *presença* (*Vanguarda*) de um excesso de subjectivismo e de introspecção e, por conseguinte, de se alhear relativamente à sociedade e ao mundo que a circunda. Neste sentido, o jovem escritor refractário reconhece, na *presença*, características que não se compaginam com a sua inquietude e ânsia humanistas: “Depois de algum tempo de entusiasmo, saíra da *Vanguarda*, onde a minha inquietação já não cabia”³⁵⁵. Torga assaca ainda a responsabilidade do seu afastamento à alienação hiper-intelectualizada dos seus camaradas, com os quais se ia incompatibilizando cada vez mais, revelando assim a discrepância de mundividências que antagonizava alguns elementos do grupo, já em fase anterior à cisão propriamente dita:

Talvez que esse excesso de procura e consciencialização nos afastasse humanamente uns dos outros. (...) Literatos num sentido polemizante, ficava-nos pouco tempo para reparar no semelhante que vivia ao lado. (...) Bons camaradas quase todos, tinham, contudo, os defeitos das próprias virtudes. Intelectualizados da cabeça aos pés, mal tocavam a realidade. Eram platónicos no amor, teóricos no desporto, metafísicos no convívio. A convicção de serem únicos distanciava-os do vulgo, tornando-os incapazes dum contacto permanente com as forças rasteiras da natureza.

- Bem, adeus.

- Onde vais?

- Às putas.

Cansado de tanta abstracção, reagia assim.³⁵⁶

Mais adiante, o escritor assevera a sua funda convicção na solidão do artista face ao absoluto e no seu pungente insulamento, sugerindo assim outro motivo de dissidência:

³⁵³ Cf. Maria Fernanda Brummel, “Significado e expressão literária da vivência da emigração em Miguel Torga”, in *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1994, p. 77. Para a autora, tal como para António Arnaut, mais do que uma obra de carácter autobiográfico, a *Criação do mundo* é uma autobiografia transposta ou romanceada.

³⁵⁴ Miguel Torga, *A criação do mundo*, p. 140.

³⁵⁵ *ibid.*, p. 98.

³⁵⁶ *ibid.*, pp. 84-85.

Passada a euforia colectiva do tempo da *Vanguarda*, o sentimento íntimo que sempre tivera, e que motivou em parte a cisão, de que o artista era um penitente solitário a enfrentar o absoluto, recrudescceu. Aos levianos e petulantes fogos de artifício de então, opunha agora uma severa, surda e obstinada luta contra as sombras da própria inspiração.³⁵⁷

Torga confessa, deste modo, que a sua saída da *presença* não se deve apenas a questões de ordem estético-literária, mas sim a razões pessoais de ordem psico-criativa, segundo Eugénio Lisboa relacionadas com um certo “anarquismo *frondeur*, solitário e patológico, originador de uma dificuldade de convívio”³⁵⁸, aliás expressamente assumida pelo autor de *Rampa*³⁵⁹:

(...) ficara de relações cortadas com a maior parte dos componentes do grupo; candidato extremista ao senado universitário, fora derrotado e só arranjara inimigos; refilão nas aulas, concitara sobre mim a antipatia dos mestres; na república, era considerado uma espécie de calamidade doméstica; e o Alvarenga cada vez compreendia menos a clareira de desentendimento que dia a dia se alargava entre nós. Incapaz de distinguir o superficial do profundo, o que dói no corpo e o que dói na alma, o que pede reacções reflexas e o que exige respostas reflectidas, verberava o meu comportamento assomadiço diante de certas agressões, e contemplava desalentado a minha aparente passividade diante doutras.³⁶⁰

³⁵⁷ *ibid.*, pp. 101-102.

³⁵⁸ Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do Orpheu a Neo-Realismo*, p. 55. Eugénio Lisboa confirma ainda o papel preponderante de Torga na cisão, afirmando que “movido por razões de uma patologia tão pessoal, Torga não hesitou em arrastar, para essa infeliz aventura dissidente, dois companheiros que provavelmente não seriam accionados por forças de arranque idênticas e tomaram pelo seu valor facial as sonoras razões trombeteadas na carta de 1930”.

³⁵⁹ Livro de versos que sai do prelo, com a chancela das “Edições *presença*”, a 24 de Abril de 1930. Adolfo Rocha (o autor ainda não assinava com o pseudónimo) envia um exemplar a Fernando Pessoa, solicitando-lhe uma apreciação do livro. Este responde-lhe numa carta datada de 6 de Junho de 1930, na qual, depois dos agradecimentos protocolares, tece algumas considerações: “Li-o e gostei dele. A sua sensibilidade é de tipo igual à de José Régio – é confundida, em si mesma, com a inteligência. O que em si é ainda por aperfeiçoar é o modo de fazer uso dessa sensibilidade” (Fernando Pessoa, *Correspondência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 207). O jovem Adolfo Rocha, desagradado com a crítica, não dissimula o orgulho ferido, sobretudo devido à comparação com José Régio, de quem ele se pretendia destacar, e riposta com outra carta de 9 de Junho de 1930: “Recebi a sua carta amável e confusa. Venho, portanto, agradecer a gentileza e, ao mesmo tempo, dizer-lhe que reputo de obscuro o seu conceito de Poesia. Sim, meu ilustre camarada, necessita desenvolver a tese nebulosa da sua carta! De contrário, a sua opinião a respeito do meu livro será a mais desinteressante de todas as recebidas...” (*Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, edição e estudo de Enrico Martines, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 289). Fernando Pessoa comenta o sucedido, numa carta a João Gaspar Simões de 28 de Junho de 1930, com as seguintes palavras: “Recebi (...) uma carta de Adolfo Rocha, que me deixou, durante um quarto de hora, perplexo sobre se deveria ou não responder. A carta é de alguém que se ofendeu na quarta dimensão. Não é bem áspera, nem é propriamente insolente, mas (a) intima-me a explicar a minha carta anterior, (b) diz que a minha opinião é a mais desinteressante que ele recebeu a respeito do livro dele, (c) explica, em diversos anglos obtusos, que os intelectuais são ridículos e que a era dos Mestres já passou” (Fernando Pessoa, *Correspondência*, p. 213). Este episódio é eloquente quanto à personalidade e carácter de Miguel Torga, assim como à sua vontade de se destacar dos outros elementos, principalmente de José Régio, como veremos mais adiante.

³⁶⁰ Miguel Torga, *A criação do mundo*, pp. 98-99.

As passagens que temos vindo a comentar da *Criação do Mundo* não deixam dúvidas sobre a rude frontalidade de Torga, cuja personalidade exuberante dificultava a partilha convivial em grupo. O autor de *Contos da Montanha* aparece assim como a figura do escritor em permanente conflito que, após a saída da *presença*, cultivava um deliberado ensimesmamento criativo, suscitando incompreensão e inimizades, sobretudo por parte dos antigos companheiros da *presença* que, segundo ele, “não podiam compreender que é próprio da natureza humana a aventura, embora às vezes à custa da destruição”³⁶¹.

Descrevendo o Adolfo Rocha presencista como um ser “peremptório nas suas dúvidas”³⁶² e “hesitante nas suas convicções”³⁶³, Maria Isabel Vaz resume a sua efémera passagem pela *presença* do seguinte modo:

Da sua passagem pela *Presença* deixou Adolfo Rocha a convicção da sua profunda humanidade – duma luta sem tréguas de igual para igual, logo conflituosa. É no âmago de si próprio que procura apaziguar forças opostas. Em vão! A resposta faz-se esperar. E o satanismo surge altivo, ainda que pouco convicto, numa falsa tentativa de resolução de problemas.³⁶⁴

Assim, a cisão terá sido tornada inevitável pela “fricção inevitável entre vincados individualismos”³⁶⁵ e por uma “subconsciente procura de um isolamento”³⁶⁶ que, em boa verdade, não impediu Torga de encetar outras iniciativas colectivas. Com efeito, logo após a cisão, funda com Branquinho da Fonseca a revista *Sinal*³⁶⁷, cujo primeiro e único número vem a lume em Julho de 1930, e, mais tarde, a revista *Manifesto*, cujos cinco números foram publicados entre Janeiro de 1936 e Julho de 1938. Em *A Criação do Mundo*, o autor referir-se-á a estes dois empreendimentos nos seguintes termos:

³⁶¹ *ibid.*, p. 140.

³⁶² Maria Isabel Vaz, “De peremptório a hesitante: Adolfo Rocha na *presença*”, in *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1994, p. 475.

³⁶³ *ibid.*

³⁶⁴ *ibid.*, p. 484.

³⁶⁵ Carlos Santarém Andrade, *Os dias de Coimbra na criação de Miguel Torga*, p. 53.

³⁶⁶ *ibid.*

³⁶⁷ A revista *Sinal* foi dirigida e fundada apenas por Torga e Branquinho. Edmundo de Bettencourt recusou fazer parte da direcção da revista e também nunca nela colaborou, tal como sublinha na já citada entrevista a João de Brito Câmara (p. 47), contrariando assim a afirmação de Alexandre Pinheiro Torres, segundo a qual a revista *Sinal* teria sido “dirigida por todos os dissidentes” (Alexandre Pinheiro Torres, *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, p. 22 – nota de rodapé).

Mal abandonara a *Vanguarda* [= *presença*], fundara uma revista independente, *Facho* [= *Sinal*], que morreu ao nascer. As boas intenções de fazer dela um farol de nova luz, não bastaram. Sobreestimara as próprias forças. Pudera discordar dos antigos companheiros, tivera a coragem de abandonar o movimento e arrostar com todas as consequências, mas faltava-me voz para dizer aonde queria ir. E falhei. O primeiro número que apareceu foi um desastre. Era ingênuo e tumultuoso. Quase todo preenchido por mim, além dessa gaguez expressiva, patenteava ainda uma evidência que o não recomendava a ninguém: a minha solidão. Com o tempo, porém, fui aprendendo a formular mais claramente o que ali apenas soubera balbuciar, arranjei colaboradores, e consegui lançar outra folha, *Trajecto* [= *Manifesto*], que eu dirigia.³⁶⁸

Os depoimentos dos dissidentes não deixam dúvidas de que, para além das causas expostas na carta aberta, outras existem de natureza pessoal, largamente ultrapassando o campo estético-literário. É precisamente a estas outras razões, mais ou menos subterrâneas, que os destinatários da famigerada carta, assim como o novo director, irão aludir para explicar a primeira divisão intestina do grupo presencista.

Em Março de 1930, decorreu em Lisboa, na Sociedade de Belas Artes o *I Salão dos Independentes*, organizado pelos modernistas de Lisboa e para o qual foram também convidados a participar o escol coimbrão, ou seja, os da *presença*. Assim, João Gaspar Simões profere uma conferência intitulada “Tendências e individualidades da moderna poesia portuguesa”, onde esboça um panorama da poesia modernista. Pouco tempo depois, é publicado, no *Diário de Lisboa*, um artigo intitulado “O Salão dos Independentes – Um cancionero no Século XX”, assinado por Alves de Azevedo, em que este, ao proceder a uma apreciação crítica da obra dos poetas que figuravam no *Cancioneiro*³⁶⁹, se refere a Régio nos seguintes termos: “José Régio, o satânico animador do intelectualismo na poesia moderna. É um chefe de escola, da escola coimbrã da *Presença*, como o intitulou o sr. Gaspar Simões”³⁷⁰. Ao grupo presencista, nomeadamente ao trio dissidente, desagradou a qualificação da *presença* como “escola” e, ainda mais, o relevo dado a Régio ao atribuir-lhe a liderança dela. Para João Gaspar

³⁶⁸ Miguel Torga, *A criação do mundo*, pp. 159-160.

³⁶⁹ *Cancioneiro. I Salão dos Independentes*, Lisboa, 1930. (Acabado de imprimir a 10 de Maio, na Imprensa Libânio da Silva) Nesta publicação, dedicada à “memória dos precursores da poesia moderna” (Cesário Verde, Camilo Pessanha, Ângelo de Lima e Sá-Carneiro), colaboram, lado a lado, modernistas de Lisboa e de Coimbra (Alfredo Guisado, Álvaro de Campos, António Ferro, Augusto Ferreira-Gomes, Côrtes-Rodrigues, Almada, Montalvor, Mário Saa, Adolfo Rocha, Casais Monteiro, Régio, António de Navarro, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Carlos Queirós...).

³⁷⁰ F. Alves de Azevedo, “O Salão dos Independentes – Um cancionero no Século XX”, *Diário de Lisboa*, 11 de Junho de 1930, *apud* João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 343.

Simões, este artigo terá sido “o tumor de fixação do processo infeccioso que principiava a corroer as hostes da *presença* de há tempos a essa parte”.

O autor de *Elói* relembra ter sido confrontado pelos seus companheiros, aos quais negou ter proferido tais palavras. Contudo, ter-lhe-á sido imposto um ultimato, exigindo que escrevesse uma carta ao *Diário de Lisboa*, rectificando o artigo de Alves de Azevedo. Argumentando que o texto da conferência seria em breve publicado na *Seara Nova*³⁷¹, não sendo por isso necessário alimentar a polémica em torno do assunto, Gaspar Simões não cede à exigência e, dias depois, é enviada aos directores da *presença* a Carta aberta que vem oficializar a cisão.

Na perspectiva de João Gaspar Simões, este episódio de 1930 terá precipitado a deflagração de um conjunto de tensões internas que se vinham manifestando havia já algum tempo, provocadas nomeadamente pelas “fricções que se levantavam entre o sector essencialmente lírico e o sector crítico-doutrinário, precedidas de antigas rivalidades subterrâneas, dia a dia agravadas pela posição de destaque que José Régio necessariamente ia tomando”³⁷². Assim, o autor de *Pântano* declara convictamente que o principal alvo da insurgência de 1930 era José Régio, embora ele próprio também fosse visado:

Em verdade, em boa verdade, eu não representava para os dissidentes um grande escolho: eu apenas lhes servia de catapulta para alijarem a figura que maior sombra lhes fazia. José Régio, esse, sim, que, apesar de ter sido o “descobridor” do talento de, pelo menos, um deles – Adolfo Rocha – esse, é que tolhia as ambições de mando literário que se apossara de alguns dos homens da *Presença*.³⁷³

Gaspar Simões afirma ainda que o mentor da rebelião fora precisamente esse jovem talento descoberto por Régio, Adolfo Rocha, um jovem “extremamente orgulhoso de seus dons, mais impetuosos que subtis, embora ainda longe da maturação, o qual, na impaciência que mostrava em afirmar-se, por toda a parte via inimigos prontos a amesquinhá-lo”³⁷⁴.

³⁷¹ A conferência será, de facto, publicada: “Tendências e individualidades da moderna poesia portuguesa”, *Seara Nova*, n.º 210 (19 de Junho de 1930), pp. 279-280; 211 (26 de Junho de 1930), pp. 291-294; e 212 (3 de Julho de 1930), pp. 315-317. O passo da conferência que levantou polémica aparece no último número.

³⁷² João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 186.

³⁷³ *ibid.*, pp. 74-75.

³⁷⁴ *ibid.*, p. 186.

Neste aspecto, a versão de Gaspar Simões é corroborada pela visão dos factos apresentada por Eugénio Lisboa, segundo o qual, “a farpa parece claramente dirigida a Régio cuja superior capacidade intelectual era bem reconhecida”³⁷⁵; no entanto, se isso “era aceite com lisura pela maioria dos presencistas, incomodava visivelmente um ou outro mais ambicioso mas não necessariamente equipado à altura da ambição (o que nem sequer exclui um altíssimo talento literário e uma obra que a história literária irá reter)”³⁷⁶, referindo-se a Miguel Torga. Com efeito, é difícil não ver nesta contenda um conflito entre duas personalidades fortes e de inclinação beligerante. Referimo-nos, obviamente, a Régio e a Torga:

A agressividade da sua [Régio] personalidade poética é um dado de facto, como é um dado de facto a agressividade de uma outra personalidade poética à época crescentemente visível [Torga]. (...) Terá sido, portanto, no conflito entre Régio e Torga, na oposição das respectivas personalidades, humanas e “poéticas” (estas duas então com maiores afinidades do que eles decerto teriam gostado), que em boa medida residiu o obstáculo mais poderoso à permanência dos equilíbrios e à possibilidade de concertação.³⁷⁷

Assim, a acusação da propensão academicista, dirigida a Régio na carta dos dissidentes, era completamente infundamentada, pois se, mais tarde, o poeta de *Poemas de Deus e do Diabo* virá a refrear o seu denodo inicial, preferindo “as mansidões da paz celeste às sobressaltadas guerreias do Inferno”³⁷⁸, a verdade é que em 1930 ele “mantinha, vivo, agitado, inquieto, o seu espírito de inovador – de revolucionário das letras”³⁷⁹.

Em sintonia com a perspectiva de Gaspar Simões sobre a cisão encontra-se a de Régio, que reitera como motivação exclusiva da revolta dos dissidentes os conflitos pessoais e os problemas psicológicos, desvalorizando qualquer motivo de teor exclusivamente doutrinário ou estético. Numa carta a João Gaspar Simões, datada de Junho de 1930, Régio concorda que a amizade de Simões por ele “entrou em toda a questão”³⁸⁰, admitindo assim a hipótese de que a cisão tenha, no fim de contas, sido provocada por susceptibilidades e orgulhos feridos. Pouco tempo depois, a 1 de Julho, escreve a Casais Monteiro, comentando a dissidência e esclarecendo a sua opinião

³⁷⁵ Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do Orpheu a Neo-Realismo*, p. 54.

³⁷⁶ *ibid.*

³⁷⁷ F.J. Vieira Pimentel, *Presença: labor e destino de uma geração*, pp. 44-45.

³⁷⁸ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 75.

³⁷⁹ *ibid.*

³⁸⁰ *ibid.*, p. 259.

acerca “dessa complicada e ridícula questão”³⁸¹. Nessa carta, Régio repisa a convicção de que não se tratou de uma questão literária, questiona-se acerca da natureza despótica de que ele e Simões eram acusados, lamentando que os seus ex-correligionários tenham tomado individualismo e personalidade por tirania, por se sentirem ofuscados pelo espírito crítico e independente dos outros e, finalmente, manifesta a sua decepção magoada pela injustiça e falta de sinceridade daqueles que julgava serem seus amigos:

O que toda a gente vê logo, é que se não trata duma questão literária: qualquer coisa de senso que possa vir na “Carta” ... podia muito bem vir na *Presença*. O resto ... são afirmações insustentáveis e insinuações deselegantíssimas. (...) O Simões e eu estaremos a criar uma ditadura, uma tirania, uma escola, uma limitação...? Não falo, é evidente, daquela tirania involuntária, daquela escola só para o próprio, daquela limitação que, pelo facto de ser um indivíduo, de ser um, – exerce quem quer que tenha uma personalidade; e tanto mais quanto mais poderosa essa personalidade for. Ora essa distinção é que me pareceria não ter sido feita por criaturas que eu julgava suficientemente inteligentes para a fazerem... (...) Uma dolorosa surpresa, e que não foi só minha! (...) Mas parece que eles próprios não tiveram perfeita consciência da falta de amizade, da falta de franqueza, da secreta hostilidade que a sua “Carta” e a sua atitude revelam. (...) Mas a verdade é que senti ódio na sua carta, e senti que a sua independência se sentia estrangida pela independência dos outros.

Deixa-os ir, tais amigos e tais colaboradores. Sabe, numa palavra, o que a “Carta” me parece querer dizer? É que os seus autores não queriam que na *Presença* houvesse alguns maiores e outros menores. Ora tais diferenças, é a Natureza quem as fez, faz, e fará.³⁸²

Adolfo Casais Monteiro subscreve plenamente a perspectiva dos seus colegas de direcção, ao afirmar, em relação à famosa carta aberta, que “a ausência de alegações concretas, especificando espírito dogmático como e em quê, permitem supor que, na realidade, se tratava, não de uma dissidência literária, mas de uma crise de ordem afectiva”³⁸³. Temos, em resumo, por um lado o grupo dissidente que justifica a sua insurreição de um prisma estritamente estético-literário, deixando, contudo, intuir motivos de ordem pessoal e, por outro, os destinatários da carta, convictos de que os seus ex-companheiros terão sido movidos por razões de ordem psicológica e afectiva, estimuladas por certas animosidades internas que há muito se vinham avolumando.

³⁸¹ Luís Amaro, “Cartas inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca e Adolfo Casais Monteiro” (anotadas por), *Colóquio Letras*, nº 38, Julho de 1977, p. 62.

³⁸² *ibid.*, pp. 62-63.

³⁸³ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 137.

Apesar da cisão de 1930 ter sido um assunto amplamente divulgado, sobretudo pelas hostes que pretenderam imputar à *presença* as pechas ideológicas de conformismo e academismo, a verdade é que este incidente não abalou o ideário presencista nem a própria revista, que iniciará, a partir daí, uma nova etapa bem mais profícua, contrariando assim as sombrias expectativas dos seus detractores. Afinal, e retomando as palavras de Luís Amaro, “quem folhear atentamente a colecção da revista (mas quantos, afinal, a conhecem...?), não encontrará nela qualquer comprometedor sinal de conformismo, mas sim uma corajosa independência, até mesmo rebeldia, tanto no sector estético-político como no da chamada moral católico-burguesa”³⁸⁴. Com efeito, ao percorrermos as páginas da revista, deparamo-nos com uma incoercível afirmação de liberdade e independência, que, nos primeiros anos da revista e até meados dos anos trinta, constituía mesmo um irreverente grito de revolta contra as doxas instituídas. Terá, portanto, a *presença* – defensora incansável de uma arte viva e humana, apologista da criação polarizada no individual, no psicológico e na intuição e propugnadora de uma crítica autêntica e verdadeira – alguma vez manifestado marcas de estreiteza e de conformismo? Não nos parece.

Quanto aos dissidentes, sabe-se que, pelo menos dois deles – Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt –, se terão reconciliado com a *presença*. Em 1939, ao apelo de Régio para regressarem às páginas da *presença* estes dois ex-colaboradores respondem afirmativamente:

Os “desencontros pessoais” ou “antagonismos doutrinários” existiram e existem. Mas, por aquele “ideal comum de beleza, lucidez, amplificação, cultura”, podemos estar convosco na nossa trincheira. Tenha o nome que tiver.³⁸⁵

A carta é datada de 30 de Dezembro de 1939 e assinada pelos dois ex-colaboradores acima citados, que, no final, acrescentam a seguinte nota: “Não sabemos se Adolfo Rocha (Miguel Torga) quer assinar esta carta. Por motivo estranho à nossa vontade não foi possível dar-lhe conhecimento dela, dentro do prazo conveniente”³⁸⁶.

Na já citada entrevista a João de Brito Câmara, Bettencourt reafirmará o conteúdo desta carta, assim como a adesão ao apelo de Régio com as seguintes palavras:

³⁸⁴ Luís Amaro, “Cartas inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca e Adolfo Casais Monteiro”, p. 68.

³⁸⁵ Carta de Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt aos Senhores Directores da *presença*, publicada na secção “Correio”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, p. 137.

³⁸⁶ *ibid.*

“enviámos, eu e Branquinho da Fonseca, aos directores da *presença* (...) uma carta, dizendo-lhes que a favor do ideal que de momento apontavam, estávamos com eles, na ‘nossa trincheira’”³⁸⁷.

Branquinho da Fonseca manteve inalterada a sua amizade com Régio, como o comprova a correspondência trocada entre ambos após a cisão. Vieira Pimentel³⁸⁸ publica três cartas inéditas de Régio a Branquinho que demonstram claramente, por um lado, “a continuidade de relações profundas entre um fiel e um dissidente”³⁸⁹ e, por outro, “a manutenção, nos bastidores, da elevada cota do prestígio regiano, apesar da tempestade desencadeada à volta da sua suposta *chefia* ou *magistério*”³⁹⁰. Na primeira carta, Régio chega mesmo a pedir-lhe que reconsidere a sua posição e volte a colaborar na *presença*, acrescentando, contudo, que “as nossas relações pessoais ficarão absolutamente as mesmas se disseres que não, – embora eu estimasse bem que tivesses a superioridade e a independência de dizer que sim”³⁹¹.

Esta persistência de relações amistosas encontra-se patente nas dedicatórias que dissidentes e fiéis se dirigiam mutuamente nos livros que iam publicando: João Gaspar Simões dedica o seu livro *Natureza e Função da Literatura* (1948) “a Branquinho da Fonseca, irmão de armas nas primeiras batalhas das letras”³⁹²; Branquinho dedica *Mar santo* (1952) “a José Régio – ao poeta e amigo de sempre”³⁹³ e o conto “O Lobo Branco” (1938) de *Caminhos Magnéticos*, publicado numa colecção dirigida por João Gaspar Simões, “Ao Fernando Alves Machado, ao José Régio, ao Fausto José – meus companheiros de andanças por matagais e píncaros do Caramulo”³⁹⁴. No que respeita Miguel Torga, “o único, supomos, que se manteve irredutível”³⁹⁵, apesar da contenda,

³⁸⁷ Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, p. 49. Estas informações provam que tanto Branquinho da Fonseca como Edmundo de Bettencourt anuíram ao apelo de Régio e aceitaram voltar a colaborar na *presença*, contrariando assim Alexandre Pinheiro Torres, quando este afirma que estes dois dissidentes terão recusado, em 1939, “o apelo de José Régio de regressar ao redil”. (Alexandre Pinheiro Torres, *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, pp. 21-22).

³⁸⁸ F. J. Vieira Pimentel, “Cartas inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca”, *Colóquio Letras*, nº 79, Maio de 1984, pp. 38-46. (Estas cartas foram republicadas em *Presença: labor e destino de uma geração*, pp. 77-84.)

³⁸⁹ *ibid.*, p. 38.

³⁹⁰ *ibid.*

³⁹¹ *ibid.*, p. 42. Trata-se da primeira carta, não datada, mas provavelmente redigida entre a cisão e a publicação de *Caminhos Magnéticos* de Branquinho (1938).

³⁹² *apud* Luís Amaro, “Cartas inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca e Adolfo Casais Monteiro”, p. 68.

³⁹³ *ibid.*

³⁹⁴ *ibid.*

³⁹⁵ *ibid.*

nunca “nenhum dos mentores presencistas deixou de lhe reconhecer, publicamente, a grandeza”³⁹⁶.

3.2. A ascensão do neo-realismo

Ainda que a cisão de 1930 não tenha embargado o desenvolvimento da *presença*, a verdade é que os ataques que contra ela então foram desferidos auspiciavam já uma nova crise, desta vez não interna, mas intergeracional, que se acentuará a partir de meados da década de trinta.

Numa carta dirigida a João Gaspar Simões e datada de 21 de Março de 1936, Régio constatava lucidamente a emergência desta nova geração:

Uma geração começa a mexer-se contra nós, é certo – mas contra o que em nós é melhor só pode mexer-se pelo que nela é pior. O resto... são defeitos dela e nossos. O resto é o inevitável fluxo e refluxo das gerações, o jogo das paixões melhor ou pior disfarçadas, a luta dos interesses e o *struggle for life*, a história de sempre – o movimento cruel e fecundo. Erguer-se-ão vários contra nós, como nós nos erguemos e ergueremos contra vários.³⁹⁷

Com estas palavras, o autor de *As encruzilhadas de Deus* prognosticava que chegara para a *presença* e para os presencistas o momento de passarem à defensiva, de lutarem pela sobrevivência dos princípios estéticos que preceituavam, pois uma nova geração se insurgia contra eles, do mesmo modo que eles se haviam sublevado contra outros pela conquista de hegemonia na cena literária e cultural. Nestes termos, Régio revela consciência da dialéctica geracional e da tradição de ruptura inerentes ao processo de renovação estético-literária, reconhecendo o carácter agonístico próprio dessa dinâmica.

A *novíssima* geração que se tentava impor, entrando em rota de colisão com a *presença*, geração já então consagrada a ponto de se ter tornado no novo *establishment*, era a do neo-realismo. Tal como em todos os conflitos intergeracionais, o movimento artístico emergente atacou ferozmente aquele que pretendia superar e foi desta polémica entre neo-realistas e presencistas que surgiram os *clichés* críticos que, desde então, assombraram tanto a obra como a ideologia da *presença*: monolitismo, psicologismo, esteticismo, umbilicalismo, confinamento na Torre de Marfim ... Trata-se de *topoi*

³⁹⁶ *ibid.*

³⁹⁷ Carta publicada no Suplemento “Artes e Letras” do *Diário de Notícias*, Lisboa, 14 de Maio de 1970.

replicados por exegetas apressados que os presencistas tentaram desmistificar e cuja validade uma leitura atenta dos textos da *presença* facilmente pode demolir, mas que, no entanto, ainda hoje insistentemente perduram. Neste sentido, Eugénio Lisboa reconhece que o neo-realismo contribuiu “em parte não pequena para desfigurar o rosto original da *Presença*, ajudando ao somatório dos mal-entendidos que lhe têm, ao longo dos anos distorcido a imagem”³⁹⁸.

Com o decorrer dos anos trinta e as metamorfoses da História, a verdade é que os ideais presencistas já não se coadunavam com a crueza dos novos tempos. João Gaspar Simões é o próprio a admitir que “*Presença* nada tinha de um cadáver”³⁹⁹; no entanto, “aproximava-se uma época que vinha crescendo em intolerância e espírito agressivo desde o nascimento da *Presença*”⁴⁰⁰ e que, por isso, “já não era possível o individualismo que fora o fundamento das concepções presencistas”⁴⁰¹. O autor de *O Mistério da Poesia* acrescenta que “uma mentalidade nutrida de servilismo e disciplina se vinha formando paralelamente à mentalidade que alimentava os quadros sempre renovados da nossa geração”⁴⁰² e, referindo-se aos neo-realistas, salienta que “para eles, a arte estava ao serviço de um ideal social e político”⁴⁰³.

Com efeito, a década de trinta corresponde a um conturbado lapso histórico, durante o qual Portugal e a Europa foram palco de um conjunto perturbador de acontecimentos políticos, sociais e culturais que não podia deixar de interferir no campo da criação artística. Assim, a emergência do movimento neo-realista deve-se, essencialmente, à tomada de consciência, por parte do artista, dessa época de angústias prementes e do consequente imperativo de intervenção: a arte tornava-se cada vez mais inseparável das preocupações sociopolíticas e o neo-realismo afigurava-se a cartilha literária e artística que melhor se compaginava com as novas interpelações da História. Neste sentido, Eduardo Lourenço advoga que

A geração neo-realista é filha de um tempo sem graça, de um tempo de des-graça mesmo, que podemos situar real e simbolicamente entre Guernica e Hiroxima. Era preciso um cinismo pouco

³⁹⁸ Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do Orpheu a Neo-Realismo*, p. 91.

³⁹⁹ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 195.

⁴⁰⁰ *ibid.*

⁴⁰¹ *ibid.*

⁴⁰² *ibid.*

⁴⁰³ *ibid.*

comum, que a juventude não tem nunca, até quando o finge, para se subtrair, mesmo imaginariamente, a esse fogo-posto tão perto de nós a uma História que nos dizia respeito.⁴⁰⁴

Particularmente sensibilizados pelos conflitos internos e externos que então se viviam, influenciados pelas obras de Fedor Gladkov, de Gorki e de outros autores do realismo socialista, mas também por autores marxistas (Politzer, Lefebvre, Plekhanov...), pela literatura norte-americana da “geração perdida” (Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Dos Passos...) e pelo romance brasileiro nordestino (Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego ...), os jovens neo-realistas interrogavam a realidade numa perspectiva socializante e humanitária de matriz marxista, abordando temas como os conflitos de interesses, a luta de classes, a decadência dos grupos dominantes, a opressão e exploração das camadas rurais e operárias. Neste sentido, a *novíssima* geração propunha-se reparar as injustiças sociais, contribuindo para a libertação e dignidade das classes mais oprimidas, através de uma literatura comprometida e militante, com “uma missão desmistificadora de contradições de natureza socioeconómica, sobretudo concretizada pela sua possibilidade de, articulando-se com a história, reflectir essas realidades normalmente deprimentes”⁴⁰⁵. Nestes moldes, o escritor neo-realista começa “por afirmar a sua condição de entidade socialmente posicionada e, por isso, sintonizada com os problemas sociais, políticos e económicos do seu tempo”⁴⁰⁶, valorizando, deste modo, “a dimensão ideológica da criação literária, bem como a sua capacidade de intervenção sociopolítica, à luz dos princípios fundamentais do materialismo histórico”⁴⁰⁷. Por outras palavras, relativamente à obra de arte, os neo-realistas ortodoxos valorizavam essencialmente a transitividade do seu conteúdo, em detrimento do trabalho da forma, ou seja, da modelização estética.

Animados por tais postulados ideológicos, os neo-realistas contestavam o que designavam depreciativamente por abstencionismo presencista, uma vez que os arautos da *presença* sublinharam repetidamente a especificidade da obra de arte e sua consequente independência relativamente a pressupostos de ordem social, política, moral ou religiosa, enfatizando os valores estéticos em detrimento das coordenadas

⁴⁰⁴ Eduardo Lourenço, *Sentido e forma da poesia neo-realista*, Lisboa, editora Ulisseia, Col. Poesia e Ensaio, 1968, p. 32.

⁴⁰⁵ Carlos Reis, *Textos teóricos do neo-realismo português*, Lisboa, Seara Nova – Editorial Comunicação, 1981, p. 16.

⁴⁰⁶ *ibid.*

⁴⁰⁷ *ibid.*

contextuais externas à arte. Com efeito, tal como observa Adolfo Casais Monteiro, a *presença* sempre manifestou “a sua independência relativamente a qualquer atitude demagógica”⁴⁰⁸ e a sua firme oposição “à submissão do escritor ao político, não distinguindo, nesse ponto, o direitista do esquerdista, atacando igualmente a arte dirigida pelo Estado Novo e a dirigida pelo Partido Comunista”⁴⁰⁹.

João Gaspar Simões dilucida a postura dos neo-realistas relativamente à *presença*:

Os novos poetas não acreditam nas virtudes da análise e da introspecção, desdenham dos abismos do eu, ignoram as subtilezas dos sentimentos, menosprezam as interrogações religiosas e metafísicas. Isso era bom para os “umbilicalistas” de 27 entretidos a dialogar com Deus e o Diabo, pensam. Eles, poetas do mundo que se agita, estão prontos a abrir os olhos para a realidade e a cantar nos seus versos os enfeitados sociais, verberando as injustiças da orgânica capitalista que se debate em contradições irremediáveis.⁴¹⁰

Assim, e retomando as palavras de Adolfo Casais Monteiro, para estes jovens que advogavam uma literatura comprometida – que ele jocosamente apoda de “representantes do estalinismo literário”⁴¹¹ – a *presença* aparecia como “o baluarte da arte burguesa, da literatura subjectiva, do psicologismo”⁴¹².

Delineia-se, assim, a polémica em que intervêm presencistas e neo-realistas, que opõe a arte pura à arte social e problematiza a posição do artista em face das circunstâncias políticas e sociais, uma questão que, aliás, já havia sido equacionada em 1927 por ocasião da publicação da obra de Julien Benda – *La Trahison des Clercs* – na qual o autor denunciava a traição dos intelectuais – *les clercs* – que renunciavam ao pensamento puro e desinteressado pela rendição às paixões políticas, aos interesses práticos e ao intervencionismo.

No seu livro intitulado *A arte e a vida*⁴¹³, António Ramos de Almeida tenta, tal como pressagia no subtítulo⁴¹⁴, esclarecer a consabida polémica – que ele designa de

⁴⁰⁸ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 132.

⁴⁰⁹ *ibid.*

⁴¹⁰ João Gaspar Simões, *50 anos de poesia portuguesa: do simbolismo ao surrealismo*, Lisboa, Movimento – Ensaio, 1967, p. 35.

⁴¹¹ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 151.

⁴¹² *ibid.*

⁴¹³ António Ramos de Almeida, *A Arte e a Vida*, Porto, Cadernos Azuis, Livraria Joaquim Maria da Costa, 1941. Trata-se de uma conferência inicialmente proferida na Associação Cristã da Mocidade, no Porto, em Março de 1941 e, posteriormente, publicada em livro. Com a publicação deste ensaio, Ramos de Almeida tornou-se um dos ideólogos do neo-realismo.

“alto moinho de vento”⁴¹⁵ ou ainda de “guerra do Alecrim e da Manjerona”⁴¹⁶, partindo de um breve conspecto panorâmico da literatura moderna portuguesa. O autor estabelece uma rede de homologias entre o abstencionismo de Julien Benda e a posição dos artistas não aderentes a uma arte social e interventora:

Assim como Benda gritou a traição dos *clerics* trabalhando pelo isolamento do intelectual, assim o artista grita o seu triunfo fugindo cada vez mais para a fortaleza isolada do seu Eu. Ser sincero, é para o artista então mais do que exprimir-se em identidade consigo mesmo, é exprimir o seu próprio caso, o seu isolamento em relação com os outros, com a vida e com a realidade. Ser original é ser diferente, é afirmar-se distante de tudo, independente de tudo, possuidor de uma vida distante da vida dos outros ou não oferecendo com os outros identidade, confusão ou união. Ser artista é afirmar-se. Mais, é afirmar-se o contrário de todos.⁴¹⁷

Não deixando de reconhecer o contributo inovador dos presencistas no campo da arte e da crítica em Portugal⁴¹⁸, Ramos de Almeida aponta-lhes uma inclinação pejorativamente designada de esteticista, considerando-os apóstolos de uma arte introspectiva, psicológica e subjectivista até à desumanização:

(...) encontramos *Presença* eivada de um esteticismo fechado dentro dele mesmo, como cumprimento de fidelidade ao seu juramento de fé: A arte pela arte. Foi esse esteticismo que isolou a *Presença* das inquietações da vida e da cultura nacionais e dos problemas vitais da nossa hora histórica (...) A posição estética da revista traduziu a consciência dos homens que a

⁴¹⁴ Para esclarecimento e compreensão da literatura moderna portuguesa e da estéril polémica arte pura e arte social.

⁴¹⁵ *ibid.*, p. 28.

⁴¹⁶ *ibid.*

⁴¹⁷ *ibid.*, p. 39.

⁴¹⁸ O autor não deixa, contudo, de ressaltar o papel fundamental desempenhado pela *presença* na vida cultural portuguesa: “Apesar de certos delírios propositados, escritos para provocar a reacção do meio, mas condicionados pelo quixotismo de se mostrarem diferentes e originais, a *Presença* concretizou o “motim” literário do *Orpheu* e revelou a Portugal os corifeus da literatura europeia, as directrizes da nova arte, os múltiplos caminhos da libertação do formalismo clássico, as novas tendências da crítica e do ensaio. Durante a sua publicação *Presença*, através dum ambiente a princípio hostil e indiferente depois, realizou muito bem o seu programa. As obras do *Orpheu* foram impostas pelo presencismo; as escolas do modernismo; o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo foram divulgadas, pelo menos teoricamente, graças ao esforço da Revista *Presença*; com obras de criação, artigos, ensaios e críticas, *Presença* combateu os figurinos formais da literatura e as concepções estéticas bota de elástico: as obras de Gide, Proust, Joyce, Valéry e até mesmo Dostoiewsky, de Stendhal e de outros escritores anteriores foram introduzidas em Portugal pela mão da *Presença*; a crítica compreensiva, interpretativa e judicativa, que hoje começa a fazer corrente, em troca da crítica laudatória e inconsequente e do eruditismo escolástico também absolutamente inconsequente, é resultante da intensa actividade crítica da revista *Presença*.” (*ibid.*, pp. 44-45) Este passo sintetiza com justeza a obra multimoda dos presencistas, mas demonstra também que, divergências à parte, os neo-realistas nunca deixaram de reconhecer a obra dos seus antecessores, sendo que alguns dos primeiros neo-realistas – Joaquim Namorado, Fernando Namora, João José Cochofel, Mário Dionísio e Tomás Kim – chegaram mesmo a colaborar na *presença*.

compunham e é tal consciência que está expressa nas obras mais representativas do ciclo presencista: amor depravado, escavações freudianas, subjectivismo doentio, egocentrismo agudo feito de isolamento, de solidão, de impotência de amar, de megalomania; são todos os ingredientes psicológicos que compõem o complexo de tal consciência decadente, que é tudo que de mais humano reside numa arte que caminhava cada vez mais para a desumanização, cuja ascensão e cujo progresso seriam precisamente atingir o máximo de desumanização. O artista seria tanto maior quanto mais desumano fosse. Para o “presencismo” o essencial era ser original, diferente dos outros homens, mais ainda, procurar ser cada vez mais independente dos outros, mais livre de todos, deixar de ser um ser social e transformar-se num ser cósmico.⁴¹⁹

A passagem transcrita ilustra exemplarmente a origem e a natureza dos clichés críticos a que a *presença* foi – e continua a ser – associada, apesar de insistentemente terem sido impugnados pelos próprios presencistas, dentro e fora das páginas da *presença*.

Num artigo expressivamente intitulado “Nós, os porta-vozes de uma estética subjectiva até à desumanização”⁴²⁰, Adolfo Casais Monteiro refuta uma série de alegações análogas e subscritas pelo mesmo autor num artigo do semanário *Humanidade*, que mais parece “cozinhado segundo receita idêntica à de tantos outros artigos, todos eles se caracterizando por uma grande pressa em diagnosticar males sem auscultar bem o doente”⁴²¹. A resposta do autor de *Confusão* às acusações de Ramos de Almeida não poderia ser mais certa e inequívoca relativamente à posição ideológica da *presença*:

R. de A. considera desumana a nossa atitude: acha-nos divorciados até do humano: vê-nos fechados na estafadíssima torre de marfim (...) Mais precisamente ainda, fala na nossa estética desumanizada: ora nesse ponto é que não lhe podemos dizer senão que parece que lê muito mal a *Presença*, ou ouve demais o que é costume dizer dela em certas tertúlias. Na verdade, Ramos de Almeida, não será aquilo brincadeira sua?! Então nós, que antes de ninguém nos pusemos a pregar a humanização da arte, a clamar por uma literatura viva (...) poderemos ser acusados de ser os *porta-vozes de uma estética subjectiva até à desumanização*?! (...) a desumanização da arte tem sido constantemente combatida nas nossas páginas. O que nunca fizemos foi vender o homem a determinadas e lamentáveis fraquezas da humanidade, como seja o hábito de só se achar humanas aquelas obras de arte que servem directamente determinados aspectos da

⁴¹⁹ *ibid.*, pp. 45-46.

⁴²⁰ Este artigo constitui um dos capítulos da colectânea que temos vindo a citar – *O que foi e o que não foi o movimento da presença* – pp. 29-32.

⁴²¹ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 32.

evolução das sociedades. Ora aqui não se servem causas: faz-se e trata-se de literatura e de arte.⁴²²

No fundo, para os presencistas, o corolário da criação e da crítica é a obra de arte e o que nela transparece da individualidade e autenticidade do artista. Desde que seja viva e humana e que provenha da profunda sinceridade do seu criador, pouco importam as tendências ideológicas que nela se vertam⁴²³. É por esta tese que Régio continuará a militar, num artigo publicado em 1944, já depois do desaparecimento da *presença* e intitulado “Perenidade da *Presença*”, sustentando que “o que importa à *presença* é que quaisquer doutrinas, correntes, escolas, problemas, casos, se hajam interiorizado e individualizado no artista: de modo que o artista se exprima ao exprimi-los, e os exprima exprimindo-se”⁴²⁴. Neste sentido, o poeta de *Biografia* salienta que a *presença* aceita “todos os sinceros representantes de todas e quaisquer novas tendências – contando que atinjam eles o nível da arte”⁴²⁵, tal como “poderia, hoje, aceitar e defender um neo-realismo representado por artistas verdadeiros e sinceros”⁴²⁶, acrescentando que “só nenhuma teoria duma arte dirigida e forçada pode – consequentemente – ser defendida pela *presença*”⁴²⁷. Régio remata o artigo com mais uma tentativa de derruição de clichés, em mais um contra-ataque às acusações lançadas à *presença*:

Se é isto uma teoria da arte-pela-arte, sim, a *presença* defendeu a arte-pela-arte. Defendeu a arte de servidões que a matam. Mas caem no ridículo os que, a tal propósito, falam em Torre de Marfim. É desconhecer a *presença*, ou querer desconhecê-la, sustentar que a arte-pela-arte da *presença* volta as costas à vida. Bem pelo contrário!: Uma das novidades da *presença* foi vir

⁴²² *ibid.*, p. 31.

⁴²³ Prova insofismável dessa abertura a todos os verdadeiros artistas, independentemente das suas tendências ideológicas é, por exemplo, a nota da redacção inserida logo a seguir a um ensaio de Delfim Santos, publicado no nº 39 da *presença* e intitulado “Dialéctica Totalista”. Nesta nota, que a seguir transcrevemos, avisa-se o leitor de que a *presença* é alheia aos princípios políticos do ensaio e, da mesma forma, publicaria outro ensaio com princípios políticos opostos: “Do presente ensaio ressaltam conclusões políticas a que muitos dos nossos leitores podem ser desfavoráveis. Não se veja por isso na sua publicação uma afirmação de princípios políticos a que a *presença* sempre foi, é, e será alheia. Não obstante quaisquer insinuações malévolas – *presença* mantém em Portugal a rara atitude de voluntariamente esquecer a política. O ensaio que aqui nos honramos de publicar – interessa-nos, pois, não por ser um ensaio de que se possam concluir estas ou aquelas atitudes políticas (que todas nos parecem ideologicamente defensáveis) sim por ser um artigo de ideias próprio a sair em qualquer revista de cultura. *Presença* oferece com igual boa vontade as suas páginas a qualquer ensaio de que ressaltam atitudes políticas diversas – contando que seja, como o presente, uma superior exposição de ideias, e não uma dessas desprezíveis verrinas politiquêiras que infelizmente acharão muitas outras folhas ao seu dispor. Fica dito.” (*pres.*, Tomo II, Série I, nº 39, Julho de 1933, p. 12)

⁴²⁴ José Régio, “Perenidade da *Presença*”, in Petrus, *Os modernistas portugueses*, p. 76.

⁴²⁵ *ibid.*

⁴²⁶ *ibid.*

⁴²⁷ *ibid.*, p. 77.

categoricamente afirmar que não há vida artística numa obra donde a vida se ausentou; onde não vibre qualquer sua infinidade de aspectos.⁴²⁸

Estes pressupostos foram constantemente glosados nas páginas da revista, do princípio ao fim da sua publicação. Em 1928, num artigo intitulado “Literatura Livresca e Literatura Viva” – um dos primeiros e mais importantes textos programáticos da revista⁴²⁹ –, já Régio expunha, em termos categóricos, a posição estética e ideológica da ainda *Folha de Arte e Crítica*. À questão – que ele próprio se colocava – “Quer isto dizer que as preocupações de ordem política, religiosa, patriótica, social, ética – hão de, forçosamente, ser banidas da Obra de Arte?”⁴³⁰, o autor de *Jogo da Cabra Cega* respondia com um veemente “De modo nenhum”⁴³¹, justificando esta réplica convicta nos seguintes termos:

O artista é homem, e é na sua humanidade que a Arte aprofunda raízes. As Obras de Arte mais completas podem ser, mesmo, aquelas em que mais complexamente se agitam todas as preocupações de que o homem é vítima ... gloriosa vítima. E a paixão política, a paixão patriótica, a paixão religiosa, como a paixão por uma ideia ou por um ser humano – podem inspirar grandes e puras Obras de Arte. Mas ... entendamo-nos: O que então inspira a Obra de Arte – é a paixão; e uma paixão considerada infamante ou uma paixão considerada nobre – podem da mesma forma inspirar Obras elevadas sob o ponto de vista que nos interessa: estético. O ideal do Artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão: Quando sejam profundos e quando se tenham moldado a uma certa individualidade, tanto o que se chama um vício como o que se chama uma virtude podem igualmente ser poderosos agentes da criação artística: podem ser elementos de vida duma Obra.⁴³²

São precisamente estes desígnios que continuarão a reger a actividade da *presença* até ao seu derradeiro número, os mesmos que Régio corroborará no texto de abertura⁴³³ à segunda Série da revista, ao lembrar “as tendências dominantes da presença”⁴³⁴, pontuando o seu discurso com sinais evidentes do conflito que então se travava entre presencistas e neo-realistas. O último parágrafo é explicitamente remissivo para essa contenda:

⁴²⁸ *ibid.*

⁴²⁹ José Régio, “Literatura Livresca e Literatura Viva”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 9, Fevereiro de 1928, pp. 1-8. Este artigo preenche todas as páginas do nº 9 da revista que lhe é inteiramente dedicado.

⁴³⁰ *ibid.*, p. 2.

⁴³¹ *ibid.*

⁴³² *ibid.*

⁴³³ “Presença reaparece”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº1, Novembro de 1939, pp. 1-3.

⁴³⁴ *ibid.*, p. 2.

A arte pela qual a *presença* luta – é portanto hoje, como há doze anos, uma arte humana. Orgulha-se *presença* de quási ter ensinado esta expressão aos rapazes portugueses. Simplesmente, essa arte humana pela qual *presença* lutou e lutará – não tem o significado ridículo que lhe dão os que só a si próprios e às suas próprias opiniões julgam humanos. Arte humana é para a *presença* toda a arte em que o homem se revela e exprime, seja através de que seu aspecto for: A realidade humana é muito mais rica do que a fazem quaisquer espécies de fanáticos; principiando pelos fanáticos do real.⁴³⁵

No entanto, os neo-realistas rejeitaram frontalmente tais pressupostos e lançaram um ataque virulento contra as fileiras presencistas que ripostaram com não menos acutilância. A segunda metade da década de trinta ficou marcada por acesas polémicas de que os órgãos de imprensa facultaram abundantes testemunhos. Foram palco de confrontações a *presença*, a *Seara Nova*, mas também *Altitude* (Fevereiro e Abril de 1939), *O globo* (11 e 26 de Novembro de 1933), *Síntese* (Fevereiro de 1939 – Out./Dez. de 1941), *Pensamento* (1 de Abril de 1930 – 15 de Dezembro de 1940), *O Diabo* (2 de Junho de 1934 – 21 de Dezembro de 1940) e *Sol Nascente* (30 de Janeiro de 1937 – 15 de Abril de 1940), publicações que difundiam e legitimavam a actividade retórica e crítica do movimento neo-realista⁴³⁶.

Uma das mais prolongadas polémicas dá-se logo em 1935, quando José Rodrigues Miguéis, numa resposta a um inquérito realizado no Suplemento Literário do *Diário de Lisboa* (22 de Março de 1935) advoga que “uma literatura que não responde às interrogações da sua época – pelo menos – está condenada ao esquecimento (...) a própria literatura desinteressada, sem *parti-pris*, convicta da neutralidade, tem de mergulhar raízes na realidade social e moral do seu tempo e abrir as asas no espaço livre!”⁴³⁷. A réplica não se faz tardar e aparece no nº 44 da *presença* (Abril de 1935), pela pena de Régio, que comenta minuciosamente, fragmento a fragmento, o depoimento do autor de *Páscoa Feliz*, contrapondo ao seu ponto de vista, polarizado na dimensão social da literatura, a valorização da obra de arte enquanto plasmação transfigurante da individualidade do seu criador:

⁴³⁵ *ibid.*, p. 3.

⁴³⁶ Cf. Daniel Pires, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)*, Lisboa, Grifo, 1996.

⁴³⁷ *apud* José Régio, “Interrogações e dúvidas sobre um depoimento de Rodrigues Miguéis”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 44, Abril de 1935, p. 12.

Pergunta-se: Será finalidade essencial da literatura responder seja ao que for? A que responderá a criação da *Madona do Campo Santo*, de Fialho? a da *Joaninha*, de Garret? a do *Malhadinhas*, de Aquilino? Ou a do *Hamlet*, ou a do *Idiota*? Quer-me parecer que a literatura antes põe (e quando as põe) interrogações, do que lhes responde. Como arte, qualquer obra de arte não responde senão a um problema de ordem estética; e a resposta é a própria obra realizada. (...) Aceitemos, porém, que toda grande literatura põe interrogações, e lhes procura resposta. Pergunto: Não poderá admitir-se que seja antes às interrogações eternas do homem eterno que a literatura busca responder? Não envelhecerá uma obra de arte precisamente na medida em que só responde às inquietações de uma época? (...) Há quem, no homem, antes considere o homem eterno, e quem antes considere o homem temporal. (...) Evidentemente, o homem que através da literatura se nos revela é, ao mesmo tempo, um e outro: o temporal e o eterno. Mas a questão é esta: Será antes pelo que nos revela do homem temporal que uma obra dura por humana, – ou antes pelo que nos revela de homem eterno? Duram as tragédias de Shakespeare, ou as comédias de Molière, antes pelo que nos mostram do homem do tempo de Shakespeare e Molière, ou antes pelo que nos mostram do homem de sempre?⁴³⁸

Esta polémica prolongou-se, ocasionando novas críticas divulgadas no semanário *O Diabo* e no quinzenário *Sol Nascente*, em que os jovens neo-realistas questionavam a legitimidade da postura dos presencistas, prescrevendo uma nova atitude perante a criação artística.

No entanto, é em 1939, nas páginas da *Seara Nova*, que o dissídio entre presencistas e neo-realistas atinge o seu momento culminante, desencadeado por uma violenta controvérsia entre José Régio e Álvaro Cunhal, “um jovem intelectual estalinista, com ambições de candidato a líder do partido comunista em crise, após um estágio na “pátria do socialismo” e uma passagem pelas prisões salazaristas”⁴³⁹, conhecido pelo seu “militantismo ortodoxo”⁴⁴⁰.

Régio vinha publicando na *Seara Nova*, desde Dezembro de 1934, uma série de artigos sob o título genérico de “Cartas do nosso tempo”, adjectivadas posteriormente de “intemporais”, para marcar a distinção relativamente a outras cartas que começaram a aparecer, com o mesmo título, no *Diabo*.⁴⁴¹ Na carta XI, intitulada “A um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura

⁴³⁸ *ibid.*, pp. 12-13.

⁴³⁹ José Augusto Seabra, “Cunhal versus Régio ou o Ideólogo contra o poeta”, *Boletim do Centro de Estudos Regionais*, Vila do Conde, nº 4-5, Junho-Dezembro de 1999, p. 101.

⁴⁴⁰ *ibid.*

⁴⁴¹ A alteração dá-se a partir da carta XI, publicada no nº 608 (Abril de 1939). No final da carta, Régio acrescenta uma nota explicando as razões da alteração e sublinhando que o adjectivo “intemporais” lhe fora sugerido pelo seu amigo José Marinho. (*Seara Nova*, nº608, 8 de Abril de 1939, p. 153).

portuguesa”⁴⁴², Régio, ponderando a repercussão da literatura brasileira no meio cultural português, marcava nitidamente a sua posição face ao neo-realismo, obedecendo, segundo ele, a “um certo prazerzinho maligno (...) em estar na oposição e andar ao arrepio da moda”⁴⁴³. Assim, o director da *presença* sublinhava o pressuposto de que “não se deve confundir literatura (...) com política ou sociologia; nem a arte literária é propaganda seja do que for”⁴⁴⁴, salientando que “qualquer romancista está no seu direito de em seus romances pôr problemas e debater conflito seja de que ordem for”⁴⁴⁵, desde que nessa operação faça intervir “a personalidade do artista: a sua forma de sensibilidade, de imaginação, de inteligência”⁴⁴⁶, sendo este o único “meio de alcançar em arte a originalidade e a força”⁴⁴⁷. Considerando-se competente para distinguir a literatura da política ou da propaganda, Régio sustenta que a seus “olhos míopes tanto vale o neo-realismo social como qualquer outra escola ou tendência literária”⁴⁴⁸, salientando que, em literatura, tanto lhe interessam “os problemas ou dramas da miséria ou da fome como os da consciência, do sentimento, do pensamento, do instinto”⁴⁴⁹. Mais adiante, o poeta avança, num tom tão eloquente quanto sarcástico, as seguintes reflexões:

Se isto é ser atrasado e burguês, não há dúvida alguma!: sou o mais atrasado e chapado dos burgueses. Se isto é não ter avançado com o meu tempo, eis-me aqui o mais trôpego dos velhos. *De profundis...* Burguês e caquético nato: pois quasi “ainda eu era pequenino”, como diz a cantiga, e mal que garatujava uns artiguitos e literatices sem consequências (mas já com pretensões) eis logo se divisavam nessas primícias as supra-citadas funestas tendências.⁴⁵⁰

Tal como Régio antecipava prescientemente na referida missiva – “Depois do que encerrarei esta carta, cômico de ter despertado mais algumas antipatias; sobretudo sobre os meus camaradas mais novos, aqueles por quem mais me interesse...”⁴⁵¹ –, as reacções não se fizeram esperar. Com efeito, a epístola acicatou o furor polemizante de Álvaro Cunhal, cuja réplica aparece, na mesma revista, com um título desde logo

⁴⁴² Carta publicada em três números da *Seara Nova*: nº 608, 8 de Abril de 1939, pp. 151-153; nº 609, 15 de Abril de 1939, pp. 167-169; nº 611, 29 de Abril de 1939, pp. 203-205.

⁴⁴³ *Seara Nova*, nº608, 8 de Abril de 1939, p. 151.

⁴⁴⁴ *Seara Nova*, nº609, 15 de Abril de 1939, p. 167.

⁴⁴⁵ *ibid.*

⁴⁴⁶ *ibid.*

⁴⁴⁷ *ibid.*

⁴⁴⁸ *Seara Nova*, nº608, 8 de Abril de 1939, p. 152.

⁴⁴⁹ *ibid.*

⁴⁵⁰ *ibid.*, p. 153.

⁴⁵¹ *ibid.*

provocatório – “Numa encruzilhada dos homens”⁴⁵² –, com evidentes ressonâncias do livro de Régio intitulado *As encruzilhadas de Deus*.

Para Álvaro Cunhal, a humanidade chegara a uma *encruzilhada* e, por isso, chegara também para o Homem o momento de escolher um caminho a seguir: “A história não para e a humanidade segue. O grande problema é a direcção que ela seguirá. Aos homens cabe escolher e decidir”⁴⁵³. Assim, o jovem “Jdanov português”⁴⁵⁴ atacava, num tom de agressiva militância, aqueles que recusavam posicionar-se face ao rumo inexorável da história, preferindo o afastamento e a solidão e concentrando “os olhos sobre o umbigo”⁴⁵⁵ (metáfora retirada dum verso do poema “Mitologia” constante do livro *As encruzilhadas de Deus*, de Régio). Cunhal ia substanciar a sua argumentação convocando excertos de outros poemas – “Meu menino” e “Poema do silêncio” – extraídos do mesmo livro para demonstrar, relativamente ao poeta (e seus sequazes) que “o seu eu passa a ser motivo predominante da sua vida”⁴⁵⁶, descurando assim a realidade exterior e esquivando-se da *encruzilhada* da vida, optando por “Ficar só para chorar a desgraça alheia e a própria desgraça. Ficar só, só, só! Adorar o próprio umbigo e cantar!”⁴⁵⁷

Apesar de reconhecer em Régio “um dos mais poderosos e capazes poetas portugueses contemporâneos – quanto ao potencial e capacidade de expressão”⁴⁵⁸, o fiel discípulo de Estaline considerava que, no plano do ideário, “a poesia de José Régio exalta uma posição (e até uma atitude) condenável, fracassada e decadente”⁴⁵⁹. Neste sentido, o jovem Cunhal exortava a que a poesia do poeta de *As encruzilhadas de Deus* fosse “combatida”⁴⁶⁰ e “preterida”⁴⁶¹.

O carácter dogmático e intolerante do libelo levou Câmara Reis, director da *Seara Nova*, a acrescentar-lhe uma nota em defesa de Régio, na qual sublinhava que a publicação do dito artigo não envolvia “o menor desprimor para este último”⁴⁶², interessando unicamente na medida em que “exprime com vigor os sentimentos de

⁴⁵² Álvaro Cunhal, “Numa encruzilhada dos homens (A-propósito das *Cartas Intemporais* de José Régio publicadas na *Seara Nova* n.ºs 608 e 609)”, *Seara Nova*, nº615, 25 de Maio de 1939, pp. 285-287.

⁴⁵³ *ibid.*, p. 285.

⁴⁵⁴ José Augusto Seabra, “Cunhal versus Régio ou o Ideólogo contra o poeta”, p. 101.

⁴⁵⁵ Álvaro Cunhal, “Numa encruzilhada dos homens”, p. 285.

⁴⁵⁶ *ibid.*

⁴⁵⁷ *ibid.*

⁴⁵⁸ *ibid.*, p. 286.

⁴⁵⁹ *ibid.*

⁴⁶⁰ *ibid.*

⁴⁶¹ *ibid.*

⁴⁶² “Nota”, *ibid.*, p. 287.

grande parte duma geração”⁴⁶³. Câmara Reis não poupou os elogios a Régio, um artista “pairando soberanamente sobre as últimas gerações portuguesas, como poeta e prosador, com uma envergadura indiscutível de génio”⁴⁶⁴, que “não é apenas uma individualidade da maior pulcritude moral, encanecido precocemente no culto exclusivo da arte, anti-académico no sentido estreito do academismo, inconformista, renovador, possuindo a mais aguda penetração modernista”⁴⁶⁵. Assim, o director concita Cunhal a reconhecer o quanto “é injusto o tom indignado e levemente motejador das suas palavras, se ler ou reler *Jacob e o Anjo*”⁴⁶⁶.

A tréplica de Régio surge, um mês depois, num longo artigo intitulado “Defino posições”⁴⁶⁷, no qual o poeta equaciona com exaustividade os diferentes planos em que fora criticado, enjeitando categoricamente o *umbilicalismo* que lhe fora assacado – através de uma interpretação desviante do seu livro –, tentando averiguar a génese de tal “lenda biográfica”:

De modo nenhum sou partidário da adoração do próprio umbigo (...) Jesus, que esquisitas interpretações! e que juízos simplistas! (...) Que remédio, pois, senão sujeitar-me eu ao ridículo de vir aqui gritar que não!, não!, não é verdade!, - não adoro o próprio umbigo!? (...) Alegra-me crer que a lenda da minha tal veneração umbilical nasceu de haver alguns dons de psicólogo nas minhas tentativas literárias; embora me entristeça constatar como tão pouca gente reconhece: a) que algumas vezes eu tive a coragem de pôr na minha própria boca misérias pelo menos tão observadas nos outros como em mim; b) que sei não ser eu, homenzinho particular, o que nos meus livros pode interessar aos outros, mas o que através desse homenzinho particular se revele do homem universal, do homem eterno, de todos os homens; (mais modestamente: pelo menos, do homem duma certa raça e duma certa época); c) que sou eu próprio, adorador do eu, quem usa as mais violentas e sarcásticas expressões contra aquele excesso de particularismo, subjectivismo, individualismo, de que, tomando demasiado à letra vários passos duma obra ainda no começo, me acusam os meus jovens adversários.⁴⁶⁸

Inflexível e manietado pelos seus ideais, o jovem Cunhal não dá tréguas e contra-ataca com outro artigo: “Ainda na encruzilhada”⁴⁶⁹. Insistindo na ideia de que “o cantor da beleza da caça às borboletas não pode esquecer totalmente os seus

⁴⁶³ *ibid.*

⁴⁶⁴ *ibid.*

⁴⁶⁵ *ibid.*

⁴⁶⁶ *ibid.*

⁴⁶⁷ José Régio, “Defino posições”, *Seara Nova*, nº619, 24 de Junho de 1939, pp. 5-8.

⁴⁶⁸ *ibid.*, p. 6.

⁴⁶⁹ Álvaro Cunhal, “Ainda na encruzilhada”, *Seara Nova*, nº626, 12 de Agosto de 1939, pp. 151-154.

companheiros famintos”⁴⁷⁰, perseverava na sua ofensiva intransigente contra aqueles “solitários que se afastaram da encruzilhada”⁴⁷¹, concluindo definitivamente que “Há que combatê-los, há que pôr os outros em guarda em relação às suas palavras, há que explicar tim-tim por tim-tim o significado das suas atitudes”⁴⁷².

Consciente de que o debate enveredava por um terreno sobretudo político e não literário, Régio decide suspender a interlocução⁴⁷³. Com efeito, ele “sabia muito bem que toda aquela polémica estava eivada de má-fé e de demagogia ideológica”⁴⁷⁴. No entanto, em Novembro de 1939, o poeta ainda publica, na *presença*, um artigo⁴⁷⁵ sobre a famigerada contenda, no qual alude à diatribe de Cunhal como se tratando de uma *blague*, cujos propósitos ele condensa nos seguintes termos:

Sei bem qual a tentativa de descrédito apontando ao fundo dessa *blague*: Dar-me por um apóstolo da auto-adoração umbilical. Isto é: do ensimesmamento estéril, do entaipamento na tal Torre, do auto-estrangulamento na personalidadezinha inchada e particular, etc. Não sou tão imodesto que me julgue o único alvo dessa tentativa de desautorização! Dirige-se ela contra todo um grupo de homens que, pelo visto, fazem sombra a um já considerável número de generosas almas. Impossível fazer avançar o mundo e salvar a humanidade sem abater esses inimigos públicos – modestos trabalhadores intelectuais assim alçados à estatura mundial dos Hitler... ou dos Staline. (...) Dá-se, porém, o caso moralíssimo – tão digno de atenção – de ser às vezes mais difícil abater um simples e modesto trabalhador intelectual do que um Staline ou um Hitler.⁴⁷⁶

Estas palavras de Régio confirmam que foi deste confronto que emergiu e se consolidou o preconceito crítico segundo o qual toda a *presença* se encontrava estribada na fraudulenta filosofia artística do umbilicalismo.

O conflito entre defensores de uma arte empenhada na luta contra o Estado Novo e defensores da sua independência valeu a Régio inimizades duradouras, tendo ele sido, sem dúvida, o alvo maioritário dos ataques neo-realistas. Acusado de umbilicalismo e de ensimesmamento ególatra, a verdade é que Régio foi sempre invariavelmente

⁴⁷⁰ *ibid.*, p. 154.

⁴⁷¹ *ibid.*

⁴⁷² *ibid.*

⁴⁷³ Apesar de ter sido interrompida, surge ainda, na *Seara Nova*, um artigo sobre a polémica da autoria de Alfredo Pereira Gomes: “Considerações à margem duma discussão”, *Seara Nova*, nº629, 2 de Setembro de 1939, pp. 212-213.

⁴⁷⁴ José Augusto Seabra, “Cunhal versus Régio ou o Ideólogo contra o poeta”, p. 110.

⁴⁷⁵ José Régio, “Divagação mais ou menos pessoal sobre uma *blague* do sr. Álvaro Cunhal, uma citação do *Dom Casmurro*, uma opinião de José Bacelar, o anexam *preso por ter cão, preso por não ter* e outras miudezas que o leitor verá”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº1, Novembro de 1939, pp. 59-61.

⁴⁷⁶ *ibid.*, p. 61.

interpelado por tudo o que o rodeava: alguns testemunhos e documentos dignos de crédito, assim como a sua própria biografia, confirmam-no à saciedade.

O presencista Adolfo Casais Monteiro – tão umbilicalista que foi obrigado a partir em exílio para o Brasil!⁴⁷⁷ – advoga ter apreendido mais da realidade social com Régio do que com qualquer autor adepto da cartilha social: “E é pois curioso que, deste poeta assim tido como alheio às realidades sociais, eu recebesse, com uma das poesias do seu último livro – *A chaga do lado* – uma visão de drama social que Ferreira de Castro não me fez sentir com as quase trezentas páginas da sua referida novela”⁴⁷⁸. O mais jovem director da *presença* explica que Régio transmite com superior pungência expressiva essas realidades através da sua poesia, melhor do que qualquer romancista ou poeta social, porque as filtra através dos seus sentidos e das suas emoções, salientando que o facto de não “fazer servir a sua arte a qualquer forma de demagogia católica ou comunista, não significa isso que não o toquem, não só os problemas sociais, mas, mais do que isso, as figuras, as situações, os dramas que resultam precisamente de haver problemas sociais”⁴⁷⁹.

O testemunho de António Macedo⁴⁸⁰, uma das figuras de maior protagonismo na cena política portuguesa, demonstra, a propósito de Régio e do seu alegado umbilicalismo, o quão injustiçado terá sido o poeta de *Cântico Suspenso*, por se ter criado em seu torno a ideia de que, ensimesmado no irreduzível emparedamento do seu *eu*, se alheara do mundo que o rodeava:

Há quem julgue, pense ou se convença de que o poeta (o grande, o genial poeta) José Régio era um cidadão distraído ou alheio das coisas políticas que em Portugal ocorriam.

⁴⁷⁷ Democrata e resistente antifascista, Adolfo Casais Monteiro foi demitido do ensino, passou sete vezes pelos calabouços da PIDE, até que se exilou, em 1954, no Brasil, de onde nunca mais regressou. Em 1993, é-lhe atribuída, a título póstumo, a Ordem de Liberdade. A propósito do exílio de Casais Monteiro cf. José Augusto Seabra, “O exilado definitivo”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 603, 25 de Janeiro de 1994, p. 8.

⁴⁷⁸ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 82.

⁴⁷⁹ *ibid.*

⁴⁸⁰ António Macedo (1906-1989) licenciou-se, em Direito, em 1931, na Universidade de Coimbra, onde fora, em 1929 e 1930, presidente da Associação Académica e do Centro Republicano Académico. Desde então, participou activamente em todos os movimentos e organizações da oposição democrática: Movimento de Unidade Nacional Antifascista (MUNAF); Movimento de Unidade Democrática (MUD); campanhas dos generais Norton de Matos e Humberto Delgado; “Programa para a democratização da República”... Paralelamente à sua acção política, António de Macedo exercia uma intensa actividade profissional como advogado, na defesa de presos políticos durante a ditadura. Em 1981, foi-lhe atribuído o grau de “grande oficial” da *Ordem da Liberdade* e, em 1986, foi eleito presidente honorário do Partido Socialista (do qual fora um dos fundadores e para o qual já vinha sendo sucessivamente eleito desde 1973). Além das várias funções desempenhadas no seio do partido, A. Macedo também pertenceu ao Conselho de Estado e ao Conselho Superior de Magistratura.

Como se isso fosse possível num homem que fundou e dirigiu a *Presença* e escreveu o “Cântico Negro”, para além de algumas sátiras bem humoradas e acutilantes.

Não! José Régio não vivia só para os seus poemas e os seus Cristos. Era um irmão atento e preocupado com o destino dos seus irmãos.

A prová-lo está o facto de, aquando de uma campanha da Oposição, em que esta se dividia em dois grupos (CEUD e CDE), para disputar umas “soit disant” eleições legislativas, José Régio tomou partido, deu a cara e publicamente o manifestou ao presidir, comigo a seu lado, a uma conferência de Imprensa dos candidatos do Porto, realizada na Associação de Jornalistas e Homens de Letras.

Régio colocou-se ao lado dos da CEUD e não se dispensou de dizer algumas palavras introdutórias do significado do acto a que presidiu.

Com raiva para algumas santas almas, Régio escolheu o seu caminho, só indo por onde o levavam “os seus próprios passos...”.⁴⁸¹

É indiscutível que José Régio não foi um intelectual com uma actividade intensa na pólis e que são escassos os depoimentos acerca do seu pensamento político ou da sua intervenção cívica. No entanto, são múltiplos os episódios em que, ao longo da sua vida, Régio tomou claramente posição, militando sempre pelos ideais de liberdade e tolerância.

No seu livro intitulado *José Régio e a política* – um documento insuperável para a compreensão do pensamento político de Régio –, António Ventura antologia os textos políticos mais representativos do pensamento do autor de *Jacob e o Anjo*, precedendo-os de uma exposição e análise das grandes linhas da sua acção cívica e política, com o intuito de “corrigir algumas ideias preconcebidas sobre pensamento político de Régio, frequentemente interpretado mais de acordo com a óptica e as opções políticas e ideológicas dos analistas, do que em função da globalidade dos escritos do próprio autor no seu conjunto”⁴⁸². Nesta obra, procurando esclarecer a posição de Régio na vida social e política do seu tempo, Ventura apresenta um extenso catálogo das diferentes actividades cívicas do poeta: colaboração em jornais republicanos (antes e durante os tempos de Coimbra), os problemas com a PIDE e a censura⁴⁸³, a colaboração no

⁴⁸¹ António Macedo, *Na outra margem de Abril – Pequenas histórias de grandes homens*, prefácio de António Almeida Santos, Lisboa, Edições “O Jornal”, 1988, p. 43.

⁴⁸² António Ventura, *José Régio e a Política*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, p. 10.

⁴⁸³ Registam-se vários episódios em que Régio se viu envolvido com a PIDE. Um deles ocorre quando a PIDE apreende, em casa de Casais Monteiro, uma lista de contribuintes do Socorro Vermelho, organização clandestina de apoio aos presos políticos, na qual figurava o nome de Régio, entre outros. José Marinho, Sant’Ana Dionísio, Alberto de Serpa, Adolfo Casais Monteiro e a mulher – Alice Gomes, a única que trabalhava para a organização –, foram presos e Régio temia que o mesmo lhe acontecesse, mas não foi o caso. (Cf. Carta de Régio a Carlos Queirós, Novembro de 1936, in Carina Infante do Carmo,

semanário *A Rabeca* (Portalegre), a adesão ao MUD (Movimento de Unidade Democrática), o apoio à candidatura do general Norton de Matos nas eleições presidenciais de 1949 – momento de maior activismo político –, participação activa no AMICITIA (Grupo Cultural de Portalegre, fundado em 1957), organização do “Cineclube de Portalegre, Centro de Cultura Cinematográfica de Portalegre” (1960), cooperação na Comissão Nacional Pró-Amnistia aos presos políticos (1965), comparência, a convite do Dr. António Macedo, na Associação dos Artistas e Homens de Letras do Porto, em apoio à candidatura socialista, por ocasião das eleições legislativas de 1969 (ano da sua morte), entre outras.

Estes exemplos da intervenção de Régio, apesar de sumariamente inventariados, revelam desde logo que, com maior ou menor visibilidade pública, o poeta, efectivamente, desempenhou uma acção política, pontuada ora por momentos de desencanto, ora por entusiásticos recrudescimentos. No seu *Diário*, Régio tece alguns comentários acerca das suas motivações e do seu empenhamento na política. A propósito da sua participação na campanha eleitoral de 1949, o poeta explica que a sua implicação cívica se deve, por um lado, à obrigação de corresponder às expectativas que os outros depositam em si⁴⁸⁴ e, por outro, a circunstâncias de ordem ética e moral:

Ora, no fim de contas, que me levou a mim, que sou escassamente político, a tomar estas atitudes de certo modo corajosas, até arrojadas, para um professor do liceu que não possui senão alguns trastes velhos?

Creio que duas coisas:

Primeiro, a consciência de que o meu nome me impunha – e em idênticas circunstâncias voltará a impor – uma certa acção em favor dos meus ideais ético-políticos.

Segundo, uma certa fraqueza sentimental perante os que de mim esperavam qualquer actividade, e me convidavam a ela. Dificilmente suportaria a ideia de os desiludir de todo.

“Correspondência inédita dos tempos da *presença*”, Colóquio-Letras, nº 140-141, Abril-Setembro de 1996, p. 114; Carta de Casais Monteiro a seus pais, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 603, 25 de Janeiro de 1994, p. 10.) Régio sofre outro sobressalto quando um colega seu do liceu de Portalegre, Alberto Miranda, é suspenso. Tendo tomado partido do colega, o poeta receia sofrer as mesmas represálias (Cf.: António Ventura, p. 16). É de salientar também que Régio foi uma vítima da censura que lhe proibiu a publicação / encenação de várias obras, entre as quais *Jogo da Cabra Cega*, *A Salvação do Mundo*, *Jacob e o Anjo*, *El Rei D. Sebastião*...

⁴⁸⁴ A intervenção é justificada pelo poeta, em carta a seu pai, datada de 10 de Março de 1949: “quanto à política..., há uma coisa importante: Não me sinto com vocação para político! Mas porque devo um certo respeito ao meu próprio nome – e não devo desiludir as pessoas que me respeitam – seria obrigado a tomar, em certos momentos, uma certa atitude, mesmo que não fosse espontaneamente impelido a isso. E contra isto, - não há, para mim, nenhum argumento que valha. Nem todos os homens são da raça de sempre andarem encolhidos com medo. Penso, aliás, que há medo a mais. (José Régio, *Correspondência familiar. Cartas a seus pais*, Portalegre, Edição do Centro de Estudos José Régio, 1997, p. 174).

Verdadeira paixão, nunca a pus, portanto, nessa minha aliás escassa actuação como político; ou, se pus essa paixão, foi *contra coisas que, do ponto de vista moral*, condeno e odeio. O ponto de vista moral será sempre fulcro de qualquer minha actividade social ou política. Quem, porém, de tudo isso concluisse qualquer falta de sinceridade nessas minhas intervenções, não faria senão um pobre juízo simplista.

Foi com grande prazer que voltei, depois da agitação desse dias, ao meu mundo interior e à minha toca, à minha vida íntima de artista e místico. Esta é que é, sem dúvida, a minha profunda e verdadeira vida. Não obstante, *nunca me arrependi* de ter entrado nessa agitação. Suponho que voltarei a ela quando entender que assim o devo.⁴⁸⁵

Neste passo do *Diário*, o poeta salienta ainda que a sua vida íntima está em harmonia com a sua vida social, pelo que nunca poderia sentir-se apaziguado na primeira, desatendendo à segunda: “Não poderia, não poderei gozar a minha vida íntima, sem me comportar decentemente em vários aspectos da minha vida social”⁴⁸⁶.

Assim, contrariamente ao que alguns quiseram fazer crer, Régio interessou-se pela realidade socio-histórica que lhe coube viver, preocupou-se com os problemas políticos e cívicos do seu tempo e neles participou, agindo sempre em conformidade com os seus ideais de pluralismo e tolerância, sem qualquer cedência a um dogmatismo monolítico. A sua posição política é por ele explicitada nos seguintes termos, numa carta de resposta a Armindo Rodrigues, que o tinha convidado a colaborar na *Vértice* – “revista de tendências comunizantes”⁴⁸⁷:

Em princípio eu julgo-me livre de colaborar em qualquer publicação que não seja de mera propaganda de ideias a que seja adverso. Tenho colaborado em várias publicações católicas ou nacionalistas; – e não sou católico de modo nenhum, (apesar de às vezes mo julgarem) nem nacionalista senão muito a meu modo. Ainda há pouco mandei para uma revista nacionalista – *Lusitânia* – a única poesia inédita publicável que tinha nas gavetas. Também tenho colaborado em publicações consideradas “avançadas”. Considero-me eu próprio em política, um avançado, pois me considero democrata, socialista e cristão: Três características, quanto a mim, do “permanentemente avançado”, – as quais muita gente considerará inconciliáveis; eu não.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ José Régio, *Páginas do diário íntimo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, pp. 148-149.

⁴⁸⁶ *ibid.*, p. 149.

⁴⁸⁷ *ibid.*, p. 141.

⁴⁸⁸ *ibid.*, p. 142.

Não admira portanto, que na *presença*, tenham confluído escritores das mais desencontradas tendências ou ideologias e que o próprio Régio tenha colaborado em revistas conotadas com diferentes facções ideológicas:

Por isso mesmo foi [Régio] alvo de incompreensões e silêncios. A sua heterodoxia não satisfaz gregos nem troianos. Os homens livres são incômodos. José Régio foi um homem livre que procurou, dentro das imperfeições inerentes à natureza humana, ser fiel ao poema que escreveu, na juventude, e que incluiu no seu primeiro livro de poesia – “Cântico Negro”. Mesmo em momentos penosos não cedeu à facilidade. Soube sempre dizer – “não vou por aí”.⁴⁸⁹

A propósito da prolongada polémica entre presencistas e neo-realistas ou do antagonismo entre “arte pela arte” e “arte social”, Albano Nogueira afirmará ter sido um debate tão “apaixonante” quanto “inútil”, uma vez que “toda a arte é social, dado que o artista, sendo embora um indivíduo, nem por isso deixa de pertencer a um aglomerado social, reflectindo as ideias do seu tempo”⁴⁹⁰. O escritor assevera ainda que “a obra de arte nunca pode deixar de dar sobrelevância aos valores estéticos, visto serem esses exactamente os que a qualificam e definem”⁴⁹¹, considerando, assim, “certas as duas atitudes: a do grupo *Presença* e a da novíssima geração”⁴⁹².

Com efeito, bem vistas as coisas, a *presença* nunca renegou o comprometimento político-social tão insistentemente reivindicado pelos neo-realistas, “uma vez que o comprometimento é parte da liberdade do homem”⁴⁹³ e que a liberdade sempre foi um dos grandes esteios da luta presencista. Afinal, os princípios que subjaziam aos dois movimentos não eram ideologicamente antagónicos e os seus respectivos defensores ter-se-iam, porventura, apercebido disso se, em vez de alimentarem um jogo polemístico de ataque e contra-ataque, tivessem aberto um espaço de diálogo construtivo e de mútuo esclarecimento. Saliente-se, no entanto, que nunca nenhum dos adversários deixou de respeitar o outro nem de lhe reconhecer o mérito. A esse propósito, Eugénio Lisboa faz questão de sublinhar que, na altura em que se desenrolou este “diálogo de surdos” – assim designa o ensaísta a célebre polémica –, “os tempos eram outros e o conflito (verdadeiro ou suposto) de ideias, intenções, preferências e emoções não impedia um respeito mútuo pela qualidade do adversário, ainda quando se entendia importante e até

⁴⁸⁹ António Ventura, *José Régio e a Política*, p. 56.

⁴⁹⁰ Albano Nogueira, “Presencismo e anti-presencismo”, in Petrus, *Os modernistas portugueses*, p. 51.

⁴⁹¹ *ibid.*

⁴⁹² *ibid.*

⁴⁹³ Jorge de Sena, *Régio, Casais, A “Presença” e outros afins*, p. 32.

urgente combatê-lo. Dionísio, Ramos de Almeida ou Álvaro Cunhal nunca ignoraram a real grandeza de Régio. E Régio ou Gaspar Simões nunca fingiram que não apreciavam o talento e a coragem (e até a generosidade imatura, nalguns casos) dos seus adversários um pouco mais novos. Como digo, os tempos eram outros e o respeito pela grandeza de quem não pensava como nós fazia parte do protocolo em vigor. Havia em suma, regras de jogo, havia cortesia e havia elegância”⁴⁹⁴.

3.3. A dissidência fatal

Em Fevereiro de 1940, a um mês de completar o seu 13º aniversário, vem a lume o derradeiro número da revista *presença*. Viviam-se então tempos difíceis: ainda na ressaca da guerra civil de Espanha, a Europa abeirava-se já de um novo conflito mundial e os ecos de tão conturbado período ressoavam, inevitavelmente, no ambiente literário português, particularmente mobilizado na luta política e social.

Por essa altura, a aventura da *presença* desenrolava-se já ao longo de treze anos de conflitos internos e externos, de uma desgastante resistência aos problemas materiais e de uma incansável luta em defesa dos seus ideais de independência e liberdade, nem sempre aceites nem tão pouco compreendidos – vista com suspeição pela censura, a *presença* era considerada reaccionária pela facção oposta.

Os problemas financeiros persistiam, agravados agora pelas respectivas situações familiares e pessoais dos seus directores que tinham entrado na vida activa, seguindo cada um o seu rumo: Régio em Portalegre, Casais Monteiro e Gaspar Simões em Lisboa. A dispersão do grupo presencista vinha-se tornando inadiável, não só do ponto de vista geográfico, mas também relativamente a directrizes que outrora tinham constituído a matéria coesiva dos seus elementos. Os tempos tinham mudado e eles não se compadeciam com os ideais sobre os quais se edificara a *presença* e aos quais se pretendia manter fiel.

Toda esta pressão envolvente ia-se repercutindo no seio do grupo presencista, fragilizado pelo cansaço e a erosão do tempo e cuja unidade se tornava cada vez mais vulnerável, ameaçando desagregar-se à primeira fractura interna que emergisse.

⁴⁹⁴ Eugénio Lisboa, “A polémica entre Álvaro Cunhal e José Régio”, *Nova Renascença*, vol. XII, nos 45-47, Primavera / Outono de 1992, pp. 487-488.

A controvérsia que pôs termo à revista é desencadeada quando, no número de Fevereiro de 1940, é publicado o segundo dos “Diálogos inúteis”⁴⁹⁵ de João Gaspar Simões, em que este expendia, em termos polémicos, alguns comentários, impregnados de espiritualidade individualista, sobre a felicidade e o dinheiro, o espírito e a matéria:

Confundes lamentavelmente espírito e matéria. A importância que o dinheiro tem na felicidade do homem é idêntica à importância que nela tem a existência material do próprio homem. Se o homem não existisse, não se punha sequer o problema da felicidade. Se o dinheiro não existisse, não se punha sequer o problema do homem. Nas sociedades modernas o dinheiro é sangue do próprio homem. É, portanto, um elemento material. Nada tem com felicidade, que é um factor espiritual. O erro da humanidade presente, quando se lhe põe o problema da felicidade, é sempre o mesmo: confunde o espírito com a matéria. A felicidade é um factor moral, não uma exigência da carne.⁴⁹⁶

Adolfo Casais Monteiro, considerando que no diálogo eram discerníveis ressonâncias políticas e reaccionárias que vinham contrariar o princípio de independência da *presença* em matéria político-social, decide refutar, na própria revista, o pensamento de Gaspar Simões, que, na sua opinião, “era a própria fonte de que se alimentava o fascismo, para o qual também a felicidade é um factor moral, e portanto os homens não devem meter o nariz nos problemas materiais de que ela depende”⁴⁹⁷. Numa carta⁴⁹⁸ ao seu cunhado Alfredo Pereira Gomes, datada de 1 de Maio de 1940, Casais Monteiro elenca as causas que levaram ao desaparecimento da revista: Régio e Gaspar Simões pretendiam manter uma posição de independência e inconformismo que, para Casais Monteiro, se traduzia numa “atitude de alheamento e de supervisão”⁴⁹⁹ e que era incompatível com o terrível momento histórico que então se vivia, acabando por degenerar em conformismo. Por isso, ele não pode deixar de contestar o diálogo de Simões que, “querendo pôr-se acima, querendo voar lá pelas alturas da pura ideia, acabou afinal por fazer o frete a todos quantos têm interesse em convencer os homens

⁴⁹⁵ João Gaspar Simões, “Diálogos inúteis”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, pp. 127-128. O primeiro diálogo havia sido publicado no número anterior, de Novembro de 1939, pp. 56-57. Gaspar Simões já tinha publicado outros “Diálogos inúteis” na *Revista de Portugal* – nº 2, Janeiro de 1938, pp. 336-337; nº 3, Abril de 1938, pp. 491-493. É também na *Revista de Portugal* que publica “Discurso sobre a inutilidade da arte”, nº 1, Outubro de 1937, pp. 110-117.

⁴⁹⁶ *ibid.*, p. 128.

⁴⁹⁷ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 50.

⁴⁹⁸ “A história do fim da *presença*”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 603, 25 de Janeiro de 1994, pp. 9-10.

⁴⁹⁹ *ibid.*, p. 10.

de que não vale a pena fazer nada, já que a felicidade... está no espírito!”⁵⁰⁰. Casais menciona ainda que, ao seu protesto, Régio respondeu-lhe com considerações acerca do seu mau génio, não detectando no diálogo de Simões quaisquer insinuações políticas ou reacções.

Régio não só se opõe à refutação⁵⁰¹, como também decide acabar com a publicação da *presença*, considerando que os atritos contínuos no interior do grupo inviabilizavam a sua sobrevivência e que, por isso, era preferível que “acabasse já do que mais tarde, depois de dar ao público mais um espectáculozinho de intelectuais à turra”⁵⁰². Numa carta a seu irmão Júlio, o poeta justifica a sua atitude, numa reminiscência magoada dos últimos e intempestivos tempos da *presença*:

O caso é que grandes discussões se têm travado na *presença*, até que cheguei a esta resolução: acabar com ela. Decerto, o Adolfo e o João portaram-se contigo muito levemente, eu não deixei de lhes dizer o que entendia a esse respeito, e a questão começou por aí. (...) O Adolfo, que parece trazer os nervos destrambelhados e a razão desvairada, criou uma série de sarilhos e sarilhozinhos que continuamente têm embaraçado os trabalhos da revista. Ultimamente, chegou ao ponto de não poder ver o João e de contínuo ofender o Alberto. Para tudo o que eles façam, não acha senão as piores interpretações. Só haveria uma solução para a continuação da *presença*: convidar o Adolfo a sair. Como, por lei, o João é o editor e eu o proprietário da revista, – só um escrúpulo moral me impediu de o fazer: Lembrar-me que os últimos tempos da vida do Adolfo têm sido penosos, que ele se ressentia disso, e que não devo, eu, que até sou compadre, abandoná-lo assim neste momento, – a não ser que ele também comece a odiar-me e a caluniar-me; por enquanto, ainda não.⁵⁰³

Apesar de considerar a atitude de Régio demasiado branda para com Casais Monteiro, João Gaspar Simões, com a ajuda de Francisco Bugalho, tenta convencê-lo a prosseguirem a publicação da revista, assumindo apenas os dois a sua direcção. Porém, Régio mostra-se irredutível e nem as cartas de apoio e encorajamento dirigidas à *presença* o demovem da sua decisão. Essas cartas – uma delas significativamente

⁵⁰⁰ *ibid.*

⁵⁰¹ A refutação não é publicada na *presença*, mas virá a lume com o título “Felicidade, felicidade... (sobre algumas ingenuidades dum idealista)” na *Seara Nova*, nº 667, 25 de Maio de 1940, pp. 178-179.

⁵⁰² Carta a Branquinho da Fonseca (3 de Maio de 1940), in José Régio, *Correspondência*, introdução e recolha de António Ventura, notas de António Ventura e Luís Amaro, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 134.

⁵⁰³ *ibid.*, carta a Júlio Maria dos Reis Pereira (10 de Abril de 1940), pp. 138-139. Vd. também a carta a Adolfo Casais Monteiro (22 de Abril de 1940), pp. 156-161, em que Régio evoca a crise pela qual o mais jovem director da *presença* está a passar e que é responsável pelo seu comportamento impulsivo dos últimos tempos. Vd. ainda as cartas de Régio a João Gaspar Simões sobre a morte da *presença*, in João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da 'presença'*, pp. 302-313.

assinada por um grupo de jovens neo-realistas⁵⁰⁴ e outra por três escritores mais ligados à revista *presença*⁵⁰⁵ – persuadem os directores da revista a colocarem de parte os seus conflitos pessoais e a persistirem na sua missão renovadora, em nome de um ideal comum de “beleza, lucidez, amplificação, cultura”⁵⁰⁶, lembrando-lhes a crucial importância da sua obra no meio cultural português e a irreparável perda que a morte da *presença* representaria para o mundo literário e artístico.

A verdade é que Régio considerava que já era tempo de passar do colectivo ao individual e que chegara o momento, para cada um dos três directores, de se dedicarem às suas obras pessoais, prolongando, através delas, a obra colectiva empreendida pela *presença*:

Paciência! Aceitemos o desaparecimento da *presença*; e consolemo-nos pensando que alguma coisa fez ela neste nosso triste país. Continuaremos a sua obra, que afinal é a nossa, mesmo sem ela. Teremos, até, diante de nós, mais tempo que possa ser dedicado à nossa obra pessoal. Várias vezes, ultimamente, tenho perguntado a mim próprio se não será um sonho da juventude a aspiração a qualquer obra de colaboração; e se a melhor maneira de contribuir cada um para a obra colectiva não será ainda o realizar de cada um, o mais plenamente possível, a sua obra pessoal. Consolemo-nos pensando que talvez assim seja ... e mãos à obra!⁵⁰⁷

Os outros dois directores acabaram por acolher a decisão de Régio, concordando que a *presença*, enquanto obra colectiva, já tinha cumprido a sua missão e que lhes competia agora seguirem cada qual a sua trajectória própria. João Gaspar Simões, alegando que “era impossível pedir mais a uma revista de geração e de geração coimbrã”⁵⁰⁸, confirmava que era chegado o momento da separação: “cumprida que fora a missão colectiva a que nos confiáramos, cada um de nós ia dar agora o que individualmente tivesse de melhor”⁵⁰⁹.

Também Casais Monteiro admitiu que “talvez a *presença* tivesse cumprido já a sua missão”⁵¹⁰, tendo cessado na altura certa. Na sua opinião, esta segunda cisão,

⁵⁰⁴ João José Cochofel, Fernando Namora, Augusto dos Santos Abranches, Coriolano Ferreira, José Ferreira Monte, João Castro, Carlos de Oliveira, “Carta aberta a: Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e José Régio”, in João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, pp. 367-368.

⁵⁰⁵ Guilherme de Castilho, José Marmelo e Silva, João Campos, “Carta a Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e José Régio, directores de *presença*”, *ibid.*, pp. 369-370.

⁵⁰⁶ *ibid.*, p. 369.

⁵⁰⁷ Carta de Régio a João Gaspar Simões (18 de Abril de 1940), *ibid.*, p. 303.

⁵⁰⁸ *ibid.*, p. 200.

⁵⁰⁹ *ibid.*, p. 202.

⁵¹⁰ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 141.

motivada por clivagens políticas, não era senão “um sinal dos tempos”⁵¹¹, intimando que “a *presença*, realmente, tinha que acabar”⁵¹². Posteriormente, o autor de *Sempre e sem Fim* reconheceu que “tudo o que se passou de 1940 em diante só poderia ter agravado a posição da *presença*”⁵¹³, pois “a censura cada vez a acharia mais subversiva e os adeptos do realismo socialista cada vez a achariam mais reaccionária...”⁵¹⁴

Beneficiando de uma singular longevidade, ao ponto de ser uma das mais duradouras revistas do meio académico e literário em geral, a *presença* conseguiu, ao longo dos seus treze anos de existência, impor-se no panorama cultural português e conquistar o seu próprio espaço. Os seus princípios iniciais foram advogados com intransigência até ao momento em que a sua independência se tornou incompatível com novos tempos fortemente politizados. Por essa altura, os seus directores põem termo à aventura que tinha representado o já longo percurso colectivo da revista, decidindo que cada um deles devia seguir o seu próprio caminho, contribuindo individualmente para a perenidade da *presença*. Com efeito, o desaparecimento da revista não implicava a dissipação do legado de uma geração que, em torno dela, se tinha congregado. A publicação da revista cessa em 1940, mas o espírito presencista perdurará na criação dos seus mentores, que continuarão a exercer uma influência determinante no meio literário português, como, em inspirada evocação, lembra Eugénio Lisboa:

Noutros lados, Régio, Casais, Gaspar Simões, Castilho, Nogueira (Albano), Bacelar, iriam fazer sentir a influência do seu magistério de independência crítica. Agora, ainda mais desarmados. Muitas vezes, legitimamente vulneráveis. E, sobretudo, a obra criadora de alguns iria deixar uma marca perdurável na superfície visível da história literária portuguesa: uma obra de audácias dominadas, de aventura que uma ordem vigilantemente policia, de prudências meticulosamente subvertidas, de superfícies que, às vezes, tranquilamente escondem a fundura dos abismos.⁵¹⁵

⁵¹¹ *ibid.*, p. 142.

⁵¹² *ibid.*

⁵¹³ *ibid.*

⁵¹⁴ *ibid.*

⁵¹⁵ Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, p. 59.

III.

A NRF na presença: uma inspiração tutelar

1. Um diálogo unilateral

Portugal, como se sabe, é o País mais excêntrico da Europa, isto é, o país mais afastado do centro.¹

Está sobejamente comprovado o fascínio que a cultura e literatura francesas desde sempre exerceram na *forma mentis* e na fisionomia cultural nacionais. Comparativamente, são escassos os sinais de projecção da cultura portuguesa no estrangeiro. Com efeito, ocupando uma situação *ex-cêntrica* em termos geoestratégicos, que impediu a sua afirmação além-fronteiras, Portugal permaneceu, durante muito tempo, confinado à margem da Europa. Pierre Hourcade², indefectível admirador da cultura portuguesa e infatigável mentor da sua divulgação em França, observou, de modo pertinente que:

O primeiro paradoxo da literatura portuguesa é a sua própria existência, ligada à duma língua e duma nação que conquistaram desde muito cedo a sua autonomia mas que, relegadas no extremo ocidental da Europa, ocultadas pela poderosa dimensão da Espanha e da cultura castelhana, corriam o forte risco de serem sufocadas ou de morrerem de inanição.³

Com efeito, as relações culturais e literárias entre Portugal e a metrópole francesa sempre se processaram mais em termos de hegemonia francesa do que em termos de

¹ António José Saraiva, *Crónicas*, Matosinhos, Quidnovi, 2004, p. 703.

² Sobre Pierre Hourcade, a sua vocação lusófila, o seu papel de divulgação da literatura portuguesa em França e as suas relações com os intelectuais da *presença*, ver o nosso artigo: Márcia Seabra Neves, “Pierre Hourcade: andanças de um lusófilo francês em Portugal”, in António Manuel Ferreira (Coord.) – *Lusofilias*, Centro de Línguas e Culturas / Universidade de Aveiro, 2008, 61-76.

³ Pierre Hourcade, “Panorama geral da literatura portuguesa”, in *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 13.

paridade recíproca⁴. Este carácter assimétrico e unilateral do diálogo luso-francês é sublinhado, nas páginas da *presença*, pela mão de Régio:

Portugal é um país que os outros países ignoram; e que pouco oferece (diga-se toda a verdade) capaz de reter a sua atenção. (...) Mas é triste constatar-mos que nem aos maiores dos nossos cabe a honra que tantas vezes cabe a escritores menores doutros países. (...) É injusto que um Camilo, um Gil Vicente, um Eça, (...) etc, etc, etc, (...) não figurem em qualquer dessas edições modernas, compulsáveis, vulgarizadoras, ou sistemáticas, eruditas, graves, com que, por exemplo, a França adopta tantos escritores estrangeiros, modernos ou não ... E sobretudo, é triste que em nenhum desses milhares de estudos críticos publicados hoje, – e em que tanto nome se evoca, se aproxima, se desfibra – apareça um nome português familiar ao crítico.⁵

Embora conscientes desta realidade, a verdade é que os presencistas não escaparam à generalizada sedução francófila, pois, ao percorrermos as páginas da *presença*, deparamo-nos com uma constante referência à língua e cultura francesas. São, aliás, eles próprios que assumem, declaradamente, estreitas afinidades espirituais com a pátria de Baudelaire.

Uma das manifestações mais evidentes desta proclividade é constituída pela famosa polémica entre a *presença* e *La Gaceta Literária* (1927-1932) que se revelará fundamental para a compreensão da natureza das relações dos presencistas com a cultura francesa. Nascidas no mesmo ano, a *presença* e *La Gaceta Literária* sempre mantiveram uma relação de mútua cordialidade, até a revista madrilena ter criado nas suas páginas uma *Gaceta Portuguesa*, a par das gazetas catalã e americana. Embora reconhecendo que essa iniciativa pudesse representar – caso fosse bem dirigida – um inestimável contributo para a divulgação da literatura portuguesa contemporânea além-fronteiras, os presencistas contestaram o formato da publicação da gazeta portuguesa, argumentando:

Uma página portuguesa, ainda que escrita em português, abraçada num círculo de páginas duma região e de países que os próprios dirigentes de *La Gaceta Literária*, não há muito tempo,

⁴ Sobre este assunto vd. Otília Pires Martins, “Les relations culturelles entre le Portugal et la France: l’hégémonie de la culture française”, in *Portugal e o Outro : Imagens e Viagens*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas / Universidade de Aveiro, 2004, pp. 25-46.

⁵ José Régio, “A *Folha da Parra*, elementos para um romance, Tomaz Ribeiro Colaço”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº33, Julho-Outubro de 1931, p.12.

afirmavam subordinados ao *meridiano intelectual de Madrid* – mostrar-nos-há ao resto da Europa e à América subordinados a esse mesmo meridiano. **O que não é verdade!**⁶

Por outro lado, os presencistas acusavam a *Gaceta Literária* de transcrever páginas da *presença* sem mencionar a sua proveniência. Na secção Comentário do nº 24 da revista, denunciavam este facto, reproduzindo os decretos-lei referentes aos direitos de propriedade literária e artística.⁷

O ponto culminante da polémica ocorre quando, num artigo publicado no número de Janeiro de 1930 da referida revista, Gimenez Caballero “tão levianamente acusa Portugal de não ter descoberto senão a França no *políticoliterário*, e tão gratuitamente dá ainda a França como guia *fundamental, obsesionante da Presença*”⁸. Esse artigo exasperou os presencistas, que logo replicaram com um extenso e ácido comentário, atribuindo tais alegações a putativas ambições nacionalistas de Caballero e de outros espanhóis, que sonhavam com um “império cultural cuja capital fosse Madrid re-espanholizado, e ao qual Portugal pertenceria”⁹. O comentário prossegue, dando ênfase ao espírito independente e cosmopolita da *presença* que, não temendo as influências estrangeiras, acolhe nas suas páginas as mais diversas épocas, escolas ou nacionalidades, e não exclusivamente a francesa, embora se sublinhe a particular congenialidade dos presencistas com alguns franceses contemporâneos:

Sendo uma revista literária, – é sobretudo à literatura que a *Presença* tem consagrado a sua mais contínua actividade. Mas a Arte interessa-lhe sob qualquer das suas manifestações – disso tem dado provas. E tal interesse não conhece limites de raças, nem de nacionalidade, nem de épocas, nem de escolas, nem seja do que fôr. Somos principalmente artistas, amigo Caballero; e isto de em verdade se ser artista, – ainda é uma superioridade. Ora bem!: Se neste universalismo nos encontramos (eis o termo justo: encontrar) com alguns dos grandes franceses contemporâneos – Por exemplo: com André Gide – não pensamos que nos deva desgostar o facto de termos de comum com André Gide essa largueza de curiosidade. (...) De resto, e insistindo, não receamos tornarmo-nos franceses pelo facto de admirarmos vários franceses. (...) A jovem revista *Presença* já não receia tais coisas: Para

⁶ Redacção, “A *Gaceta Portuguesa de La Gaceta Literária*”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 18, Janeiro de 1929, p. 11.

⁷ “Comentário”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 24, Janeiro de 1930, p. 15.

⁸ *ibid.*, p. 14.

⁹ *ibid.*

ela, a capacidade de admirar o admirável – é uma superioridade e uma afirmação de individualidade.¹⁰

Esta polémica será retomada por Pierre Hourcade no seu artigo intitulado “Defesa e ilustração da poesia portuguesa viva”¹¹, traduzido por Gaspar Simões e publicado na *presença*. O texto é precedido de uma nota introdutória, em que se sublinha a importância de tal “depoimento sobre a literatura portuguesa chamada modernista”¹², não só pelo facto de facultar “uma visão de conjunto das tendências e do significado europeu dessa literatura”¹³, como também, e sobretudo, por constituir um “juízo formulado por um francês sobre as pretensas influências francesas nas novas correntes artísticas portuguesas”¹⁴. Com um currículo essencialmente dedicado à literatura portuguesa moderna, Pierre Hourcade é apresentado como sendo “hoje o único francês que pode dizer alguma coisa sobre a nossa literatura”¹⁵:

Enfim há alguém, em França, que nos olha e nos compreende com olhos vivos, olhos de artista e de crítico – que não com olhos de erudito. Infelizmente temos sido sempre vistos através dos “documentos”. Honra seja feita a Pierre Hourcade.¹⁶

Este artigo merece especial atenção, na medida em que constitui um documento amplamente elucidativo do diálogo cultural e literário entre Portugal e França, incidindo particularmente nas relações dos escritores portugueses modernos com a literatura francesa. Em ressalva preambular, Hourcade começa por estabelecer inequivocamente que “a poesia portuguesa nunca foi uma variante da espanhola, que a Ibéria é um mito e que *La Gaceta Literária*, por melhor boa vontade que tenha, nunca foi e nunca será o órgão do modernismo lusitano”¹⁷. Eis então equacionadas as questões cruciais que o crítico se propõe debater: o carácter específico e idiossincrático da cultura lusitana e a famigerada

¹⁰ *ibid.*

¹¹ Pierre Hourcade, “Defesa e ilustração da poesia portuguesa viva”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº30, Janeiro-Fevereiro 1931, pp. 13-15. Este artigo havia sido recentemente publicado na revista francesa *Les Cahiers du Sud*: “Défense et illustration de la poésie portugaise vivante” (Fevereiro de 1931).

¹² *ibid.*, p. 13.

¹³ *ibid.*

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ *ibid.*

polémica entre a *presença* e *La Gaceta Literária* que detonou uma sintomática querela em torno das influências da França sobre a literatura moderna portuguesa.

Relativamente ao primeiro ponto, Hourcade insiste na distinção entre os dois países e respectivas culturas, negando resolutamente a unidade Ibérica, responsável pela subalternização de Portugal pela proeminente Espanha que “com o seu maciço espinhaço, esconde ao continente toda uma cultura viva, todo um presente saboroso, que sobreviveu às piores decadências económicas e sociais”¹⁸. Neste sentido, o crítico censura com acrimónia polemizante todos aqueles que confundiam Espanha e Portugal, afirmando que só “Valery Larbaud (ainda, em parte escravo, das recepções oficiais e de Ramon Gomez de La Serna, filho duma outra terra), só o autor de *Jaune Bleu Blanc* entreviu a vida intelectual de entre Tejo e Douro, no extremo ocidente do mundo europeu”¹⁹. Transita, então, para uma descrição evocativa do “clima moral particularíssimo”²⁰ e da “atmosfera poética”²¹ que servem de palco à nova geração de escritores modernistas portugueses, revelando uma apurada inteligência da alma poética lusitana e desvendando os contornos da sua afectuosa lusofilia:

Portugal: extremidade do cabo europeu desenhado por Valéry, onde se encontram e compõem, numa abundância de antíteses, a magia meridional e o sopro das grandes planícies marinhas. Terra de preguiçosos e de pacientes, descobridores de mundos, de retóricos e de audazes, de luz e de pessimismo, de ardor e de total abandono. Trovadores provençais semearam-lhe, no tempo dos primeiros soberanos burguinhões, os germens duma paixão que os séculos tornaram em febre – o lirismo. Com as desgraças nacionais, as doenças coloniais, os desastres económicos, a queda na sombra adensada pela rapacidade ou a ingratidão das grandes potências vizinhas, essa alegre voz ensurdeceu, enlanguesceu. No lirismo enxertou-se a “Saudade”, palavra intraduzível, inimitável movimento da alma ansiosa, desamparada, abandonada de toda a esperança. (...) Desde então o país diminuiu, a Europa desconheceu-o ou explorou-o, a recordação tornou-se obsessão, o desejo tentação insaciável. Donde a incurável melancolia que com o tempo se insinuou na sua literatura, não sem revoltas e regressos duma furiosa ironia, mas, contudo, conservando-se essencial até ao ponto de se impor como uma máscara a todo o pensamento e a toda a acção que despontam. Saudade e ironia: os dois movimentos ligados um ao outro, alternando nas melhores páginas de todos os escritores e poetas portugueses dignos de tais nomes. (...) Eis aqui um país onde a tragédia da expressão lírica, do recurso às potências interiores, do conflito entre o verbo e a voz do sangue

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ *ibid.*

²⁰ *ibid.*

²¹ *ibid.*

inerente a todo o lirismo, coincide exactamente com o próprio drama da história nacional e da existência quotidiana. Donde a importância predominante, quasi esmagadora, assumida pela poesia na literatura deste povo.²²

Após esta efusiva contextualização, Hourcade procede a um rastreio da literatura portuguesa contemporânea, pretendendo apurar a natureza e a função das suas influências e dilucidar certos equívocos que se tinham instalado a esse propósito. É precisamente com esse intuito que Hourcade começa por se dirigir explicitamente a Ernesto Gimenez Caballero, o director de *La Gaceta Literária*, lembrando as motivações que estiveram na génese da polémica entre a revista madrilena e a coimbrã:

Num artigo publicado durante o último Inverno, o célebre crítico, depois de inserir na sua revista uma “página portuguesa” com o mesmo pretexto que uma página catalã e uma sul-americana, depois de ter, sob a rubrica “literatura espanhola”, citado alguns bastante longos fragmentos da revista “*Presença*”, de Coimbra, lançava-se numa guerra aberta contra a influência da literatura francesa moderna sobre os novos escritores portugueses, protestava contra o seu carácter tirânico e exclusivo, afirmava a sua ineficácia e o perigo de esterilização e de cosmopolitismo sem grandeza nem verdade a que uma imitação demasiado fiel arriscava os seus discípulos imprudentes. Toda esta diatribe acabava com uma frase poética e retorcida, em que o Senhor Gimenez Caballero convidava os escravos da moda francesa a quebrarem as cadeias para se precipitarem nos braços maternalmente abertos da grande irmã ibérica, e, corolário inesperado, para se retemperarem ao mesmo tempo nas águas do pensamento germânico”.²³

Enquanto francês e amigo sincero da *presença*, Hourcade não podia deixar de tomar posição na contenda, afirmando que não se verifica unidade de influências entre os escritores portugueses contemporâneos, consorciados precisamente na “vontade de liquidar os últimos destroços duma geração e duma cultura anteriores repleta de importações francesas muito ou pouco assimiladas, e de procurar as condições duma cultura verdadeiramente internacional fora de toda a familiaridade e de toda a ingenuidade”.²⁴ Hourcade acentua assim a inclinação cosmopolita da literatura portuguesa, que se concretizava essencialmente pela intermediação da França, uma vez que a língua francesa funcionava como sistema veicular de acesso às outras línguas e culturas europeias. Com

²² *ibid.*, pp. 13-14.

²³ *ibid.*, p. 14.

²⁴ *ibid.*

efeito, era por interpostas traduções francesas que a elite intelectual portuguesa acedia às literaturas estrangeiras:

Se se folhearem as colecções das revistas novas ser-se há chocado de ver aparecer continuamente os grandes nomes da Europa dos trinta últimos anos (...) Apenas, como a língua francesa é a única verdadeiramente espalhada na *elite* intelectual portuguesa, é ela que serve de veículo a todas as outras culturas, sendo através das nossas traduções (salvo para as obras espanholas) que toda a Europa chega ao conhecimento da maior parte dos portugueses. E se o hábito lhes deu preferência na leitura da nossa língua a qualquer outra é deles, não de nós, que o Senhor Gimenez Caballero se deve queixar. Eu, pela minha parte, aconselhar-lhe hei que dirija a sua petição ao Ministro da Instrução Pública, em Lisboa, e a todas as grandes livrarias dessa capital. Pela nossa parte não teríamos um despeito nacionalista tão idiota ao ponto de nos sentirmos ofuscados.²⁵

No seu artigo, Hourcade apresenta uma lúcida e penetrante cartografia do modernismo português. Inclinação para “o conhecimento mais directo e a expressão mais sincera de si próprio”²⁶, a nova geração modernista preconiza uma literatura autêntica e antiformalista, não abdicando da independência do espírito e das ideias. Assim, embora impregnada de um espírito cosmopolita e receptiva a todas as tendências e influências, a literatura modernista está longe de poder ser considerada ancilar de qualquer volátil moda ou escola literária. Numa sinopse certa, o crítico apresenta uma expressiva descrição da literatura modernista portuguesa, recorrendo a um jogo discursivo de antíteses e paradoxos:

Saborosa, na verdade, é esta literatura verdadeiramente “gratuita”, em todos os sentidos possíveis desta palavra pretensiosa de que tanto se tem abusado. Alimentada de todas as influências internacionais, atenta a assimilar todas as obras-primas da arte viva, aberta a todos os sopros e acessível a todas as correntes, permanece, conforme a tradição, amorosa, melancólica, ansiosa, sarcástica e, acima de tudo, perdidamente fantasista. Foge à análise, desafia as comparações, salta por cima de todas as fronteiras, confunde os géneros, mistura o lirismo na metafísica e desencadeia a metafísica no lirismo, afirma-se em pleno orgulho e nega-se em pleno desânimo, calca a terra de que é inseparável e rasga a estrangeira de que é ávida, é idólatra e anarquista, pagã e mística, cabotina e humilhada, pessimista e sempre confiante no futuro, resume todas as contradições da raça e da época sem nunca as esgotar nem se esgotar. É pródiga em poetas, em ensaístas, em contistas fantásticos, em profetas entusiastas, em romancistas apaixonados e, no meio de toda esta explosão

²⁵ *ibid.*

²⁶ *ibid.*

de loucura e de mocidade, conserva bom senso, domínio de si, e uma sabedoria sem rotina e sem preconceitos.²⁷

O estudo é rematado com uma enumeração dos principais escritores modernistas portugueses, desde os que vinham já de *Orpheu* – Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, António Botto, Afonso Duarte, Mário Saa – aos jovens da *presença* – Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Casais Monteiro, Adolfo Rocha, Carlos Queirós, António de Navarro, Francisco Bugalho ...

Em 1983, numa comunicação proferida na Fundação Calouste Gulbenkian e intitulada “Presença da literatura francesa na *presença* da literatura portuguesa”²⁸, João Gaspar Simões declarava que a “lição da cultura da França, num dos seus aspectos mais importantes, no que toca à *presença* portuguesa, revestir-se-ia de características por assim dizer inéditas”²⁹ e que a novidade desta presença se traduzia “num espectro cultural muito mais alargado do que o espectro cultural de qualquer outra anterior presença francesa nas letras portuguesas”³⁰. O crítico sublinhava, assim, a peculiar abrangência da francofilia presencista, correlacionando a presença francesa na *presença* portuguesa com a “cultura instituída pelo movimento da *Nouvelle Revue Française*”³¹.

Com efeito, de todo o legado literário e cultural francês, os presencistas elegeram a *NRF* como paradigma estético e doutrinário. A revista coimbrã tornará óbvia, ao longo das suas páginas, uma programada sintonia com a arte e literatura francesas e, muito em particular, com *la bande à Gide*, em contacto com a qual os escritores da *presença* apuraram o seu espírito crítico, expandiram os seus conhecimentos e participaram, mesmo vicariamente, do que se passava além-fronteiras.

São múltiplos os documentos que comprovam que os principais mentores da *presença* eram leitores assíduos da *NRF*. Uma dessas provas abonatórias é constituída pela vasta correspondência entre Régio e João Gaspar Simões, na qual, ao relatar uma visita a Adolfo Casais Monteiro, o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* anota a opulência da biblioteca daquela “*avis rara* (no Porto!) que possui todo o Gide, todo o Proust, e vários

²⁷ *ibid.*

²⁸ João Gaspar Simões, “Presença da literatura francesa na *presença* da literatura portuguesa”, in *Actes du Colloque L’enseignement et l’expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 123-132.

²⁹ *ibid.*, p. 124.

³⁰ *ibid.*

³¹ *ibid.*, p. 123.

Valerys, Pirandellos, etc”³². Quanto a Gaspar Simões, ele próprio confessa, ao historiar o nascimento da *presença*, que “todas as semanas, uma vez, pelo menos, desembarcava na Estação Nova com a [sua] *Nouvelle Revue Française* debaixo do braço (...) para sentar-[se] à mesa do café, no meio do cenáculo onde José Régio realmente pontificava”³³. O crítico sublinha mesmo que, por essa altura, era ele “o único leitor assíduo da revista”. Sabemos também que Simões era um fiel assinante da *NRF*, não só pelo facto de do seu espólio constar a colecção quase completa da revista, mas também pelo postal que recebera de Hirsch, o director comercial das edições Gallimard, a confirmar a recepção da sua assinatura à *NRF*³⁴, que será, aliás, uma das revistas recebidas regularmente pela *presença*, encontrando-se arrolada na lista de periódicos constantes da secção “Correio da *presença*”³⁵.



Outra prova documental desta presença tutelar da *NRF* é o artigo de Pierre Hourcade, intitulado “O ensaio e a crítica na *presença*”³⁶, no qual é destacada a orientação francófila dos presencistas, polarizada sobretudo na *Nouvelle Revue Française*, “cuja evolução acompanham mês após mês com tão vigilante atenção (quantos artigos da

³² Carta de Régio a João Gaspar Simões (31 de Dezembro de 1927), in João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da 'presença'*, p. 215.

³³ *ibid.*, p. 157.

³⁴ Carta postal de Hirsch a João Gaspar Simões, 21 de Fevereiro de 1927, in Espólio João Gaspar Simões, Biblioteca Nacional, E 16, Caixa 10.

³⁵ Cf. *pres.*, Tomo II, Série I, nº 47, Dezembro de 1935, p. 23.

³⁶ Pierre Hourcade, “O ensaio e a crítica na Presença”, *Colóquio/Letras*, nº38, Julho de 1977, pp. 20-28.

Nouvelle Revue Française citados e comentados logo no mês seguinte à sua publicação em França!)”³⁷, e em alguns dos seus autores, com os quais eles mais se identificam, tais como Proust e Gide, passando também pela “posteridade poética de Baudelaire e de Rimbaud, até ao Surrealismo”³⁸.

No entanto, a afectuosa admiração dos presencistas pela *NRF* não conhece reciprocidade. Se o círculo de Gide é constantemente convocado nas páginas da revista coimbrã, o inverso não se verifica, pois a verdade é que não se detectam na *NRF* quaisquer referências à *presença*, embora um dos seus principais colaboradores tivesse já estanciado em Portugal e conhecesse a publicação de Régio³⁹. Com efeito, sabemos que Valery Larbaud permaneceu em Portugal de 26 de Janeiro a 7 Março de 1926. No primeiro mês, o escritor ficou hospedado na capital portuguesa e, a 26 de Fevereiro, parte à descoberta da província, instalando-se no Buçaco. Cativado pelos encantos de Lisboa e pela sedutora eufonia da língua portuguesa, o escritor francês aventura-se na sua aprendizagem. Esta breve estadia em terras lusas constitui a matéria do seu *Caderno*⁴⁰, posteriormente intitulado *Jaune Bleu Blanc*⁴¹, composto por três narrativas que darão a conhecer ao leitor francês uma pequena, mas significativa, parcela da língua e cultura portuguesas: “Lettre de Lisbonne”⁴² (evocação da capital portuguesa e da elite literária que o recebeu – colaboradores da revista *Contemporânea*, José Osório de Oliveira, João de Castro Osório, António Ferro, António Sérgio, etc.); “Écrit dans une cabine du Sud-Express”⁴³ (análise de *A Capital*, de Eça de Queirós); “Divertissement Philologique”⁴⁴ (uma autêntica sondagem filológica da língua portuguesa).

Este último texto, no qual intentava descrever “o sugestivo sabor da língua portuguesa”⁴⁵, será, durante largos anos, a única referência a Portugal presente nas páginas da *NRF*. Graças a Larbaud, o círculo da *NRF* ficou a saber que:

³⁷ *ibid.*, p. 24.

³⁸ *ibid.*

³⁹ Para um estudo mais aprofundado das relações de Larbaud com Portugal, vd. Otília Pires Martins, *Valery Larbaud et le Portugal: lusophilie et médiation*, Lição de Síntese apresentada para provas de Agregação no Grupo/Sub-Grupo 1 – Cultura Francesa, Universidade de Aveiro, 2007.

⁴⁰ Paris, edições Au Sans Pareil, 1926.

⁴¹ Paris, edições La Nouvelle Revue Française, 1927.

⁴² Publicado em *Le Navire d'argent*, 1 de Abril de 1926.

⁴³ Publicado no *Commerce*, na Primavera de 1926.

⁴⁴ *NRF*, n.º 153, Junho de 1926, pp. 684-698.

⁴⁵ Pierre Hourcade, “Limiar”, in *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 7.

Où le vocabulaire portugais excelle en beauté et sonorité, peut-être sur toutes les langues, c'est dans les noms d'objets de luxe et des matières précieuses. (...) A vrai dire, on attendait pas moins du langage des navigateurs, des rois importateurs de richesses de l'Afrique et de l'Amérique et du luxe de l'Asie, de ces princes qui passaient dans les rues de Lisbonne précédés d'éléphants, accompagnés d'esclaves porteurs d'éventails de plumes précieuses, et suivis de cages où étaient enfermés les animaux qui symbolisaient les diverses provinces de leur Empire (...). Oui, il y a quelque chose de fastueux, de manuélín dans la langue portugaise (...). A tel point que le mot portugais pour *reine*, malgré son indiscutable structure romane, a dans son orthographe quelque chose d'exotique, et comme un parfum d'Asie ou d'Insulinde dans ses vêtements : Rainha.⁴⁶

No que diz respeito à geração da *presença*, parece indesmentível que Larbaud conhecia não só a revista coimbrã, como também as obras dos seus principais mentores. Com efeito, sabemos que o escritor francês recebia a revista *presença*, que lhe era enviada pelos próprios directores. Numa carta a João Gaspar Simões, datada de Agosto de 1928, Régio pergunta-lhe se “a colecção para o Valery-Larbaud sempre partiu, devidamente acondicionada”⁴⁷. Em Janeiro de 1929, Larbaud endereça um postal a Branquinho da Fonseca, para lhe agradecer o envio da revista *presença*⁴⁸. Por outro lado, constam da *Bibliothèque luso-brésilienne de Valery Larbaud*⁴⁹ inúmeras obras de colaboradores da *presença* (Adolfo Casais Monteiro, Branquinho da Fonseca, José Régio, Adolfo Rocha, Alberto de Serpa, Vitorino Nemésio), algumas delas com dedicatórias dignas de interesse para o que nos ocupa. Um dos livros que Casais Monteiro envia a Larbaud é *Sempre e sem fim. Poemas* (1936), dedicado a “A Valery Larbaud, que um dia, num breve olhar, via mais da nossa literatura de que muitos ‘especialistas’ em longo convívio, ao espírito curioso de tudo o que ele vive, e ao grande artista”⁵⁰. De Régio, Larbaud possui, na sua biblioteca, o *Jogo de cabra cega* (1934) e *Biografia* (1929), dedicada a “Valery Larbaud, esta Homenagem dum português”⁵¹. Em 1929, Branquinho da Fonseca oferece “a Valery Larbaud, com profunda admiração”⁵² a sua *Posição de guerra – Drama em um acto*.

⁴⁶ Valery Larbaud, *Jaune bleu blanc*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, pp. 941-942.

⁴⁷ Carta de Régio a João Gaspar Simões (Agosto de 1928), in João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da 'presença'*, p. 217.

⁴⁸ Cf. *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, “Valery Larbaud, agent secret des littératures luso-brésiliennes en France” (volume organizado por Pierre Rivas), nº 34, Vichy, 1997.

⁴⁹ Cf. Otília Pires Martins, *Valery Larbaud et le Portugal: lusophilie et médiation*, Annexe III.

⁵⁰ *ibid.*, Annexe III, p. 3.

⁵¹ *ibid.*, p. 11.

⁵² *ibid.*, p. 6.

No entanto, o contacto amistoso de Valéry Larbaud com a obra dos presencistas não parece ter sido pretexto suficiente para que a *presença* compareça nas páginas da *NRF*. Talvez o autor de *Barnabooth* fosse da opinião de Paulhan, que se recusou a publicar alguns poemas de Fernando Pessoa, afirmando, relativamente ao poeta português, que “ce n’est pas un poète selon mon coeur”⁵³. A iniciativa havia partido de Pierre Hourcade, que terá entregue ao seu amigo Jules Supervielle alguns poemas traduzidos de Fernando Pessoa, destinados à publicação na *Nouvelle Revue Française*. Pessoa toma conhecimento deste projecto, através da sua correspondência com João Gaspar Simões que, numa carta datada do dia 2 de Março de 1931, o informava de que Hourcade acabava de “ter a satisfação de ver serem entregues à *Nouvelle Revue Française* as suas poesias traduzidas”⁵⁴ e que provavelmente seriam publicadas. Na carta seguinte, Simões regressa ao assunto, felicitando o poeta pela notoriedade de que então começava a usufruir:

Tinha recebido uma carta do Hourcade no dia em que recebi a sua. Nela me dizia que os seus poemas – ou as traduções deles – tinham sido recebidas pelo grande poeta francês Jules Supervielle com um grande entusiasmo e por êle levados à *Nouvelle Revue Française*, onde recebeu a promessa da sua publicação. Pela minha parte felicito-o da justíssima, embora tardia, homenagem que se começa a fazer à sua obra singular. E espero muito mais!⁵⁵

Os poemas de Fernando Pessoa não chegaram a aparecer na revista de Paulhan. No entanto, sabemos, graças à correspondência inédita que João Gaspar Simões manteve com alguns escritores franceses⁵⁶, entre os quais se encontram vários colaboradores da *NRF*, que nem todos partilhavam a opinião demeritória de Paulhan relativamente ao poeta português. Numa carta ao presencista, datada de 1929 e que a seguir transcrevemos, Jean

⁵³ *apud* Pierre Rivas, “Lusophiles français à Lisbonne en des temps incertains”, in *Lisbonne - Atelier du Lusitanisme Français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 36.

⁵⁴ Carta de João Gaspar Simões a Fernando Pessoa, 2 de Março de 1931, in *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, Enrico Martines (edição e estudo de), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 151. Relembramos que estas cartas foram publicadas, pela primeira vez, em 1957, pelo próprio João Gaspar Simões: *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1957.

⁵⁵ Carta de João Gaspar Simões a Fernando Pessoa, sem data, *ibid.*, p. 155.

⁵⁶ Procedemos, na correspondência inédita do Espólio de João Gaspar Simões, a uma inventariação de todos os remetentes franceses. São eles: Jean Cassou, Philippe Arbaizar (Centre Georges Pompidou), Suzanne Chantal, Paul Hazard (Collège de France), Hirsch (Editions *NRF*), Valéry Giscard d’Estaing (convite do Presidente da República Francesa e de sua esposa, Madame Giscard d’Estaing, para uma recepção, na Embaixada Francesa, em honra do Presidente da República Portuguesa e da sua esposa, Madame Eanes), Jean Girodon, Armand Guibert, Henri Membré (Maison Internationale des P.E.N. clubs), Charles Oulmont e Jules Supervielle.

Cassou, um dos colaboradores mais assíduos da *NRF* a partir de 1924, manifesta um grande interesse pela obra crítica de Simões, tendo sido ela a despertar-lhe a curiosidade pela literatura da sua geração, assim como uma crescente vontade de ler Fernando Pessoa e de receber a revista *presença*. O escritor da *NRF* confia ainda, com evidente pudor, a sua ignorância em matéria de literatura portuguesa, celebrando, contudo, a inigualável beleza da língua portuguesa:

Cher confrère, je vous remercie de l'envoi de vos *Temas* que j'ai lus avec beaucoup d'intérêt. D'ailleurs, j'avais déjà eu connaissance, par la *Gaceta Literaria*, de votre étude très aigüe sur les interprétations contradictoires d'Ortega et de Benda à propos de la plus ou moins grande déshumanisation de l'art actuel. Cela m'a beaucoup arrangé et intéressé.

Je ne sais du portugais qu'une chose : c'est que c'est la plus belle langue du monde. Dites à vos aînés que je ne souhaite rien tant que de lire leurs livres. Mon ignorance en cette matière me fait honte.

Vous m'avez donné envie de lire Pessoa et de recevoir la revue *presença*. Est-il possible de satisfaire ce dernier vœu ?

Croyez, je vous prie, mon cher confrère, à ma cordiale sympathie.⁵⁷

Contudo, foi preciso esperar mais de cinquenta anos, após o desaparecimento da *presença*, para que a *NRF* finalmente descobrisse a literatura portuguesa. Só em 1996 é que a prestigiada publicação dedicou um número especial à literatura portuguesa, preparando, para os seus leitores, uma pequena antologia intitulada “Ouvertures Portugaises”⁵⁸ que coligia textos de José Cardoso Pires, Vergílio Ferreira, António Lobo Antunes, Agustina Bessa Luís, Maria Gabriela Llansol, Maria Velho da Costa, José Saramago e Luísa Costa Gomes.

⁵⁷ Carta de Jean Cassou a João Gaspar Simões, 10 de Novembro de 1929, in Espólio João Gaspar Simões, Biblioteca Nacional, E 16, Caixa 05.

⁵⁸ “Ouvertures portugaises”, *NRF*, nº 522-523, Julho / Agosto de 1996, pp. 39-124.

2. As afinidades electivas da *presença*

Um dos sintomas mais flagrantes da hegemonia da cultura francesa na *presença* consiste no avultado número de autores franceses evocados ao longo das suas páginas. Com efeito, poucos são os ensaios, recensões críticas ou comentários de onde não conste uma menção a uma personalidade artística francesa. No decurso da nossa leitura, procedemos a uma inventariação, o mais exaustiva possível, de todos os autores franceses citados na *presença*. No intuito de compendiar toda a informação coligida e de circunscrever o escopo de análise, estabelecemos, a partir deste catálogo inicial, uma lista de todos os autores franceses citados na *presença* por ordem decrescente de frequência, ou seja, do mais citado àqueles cujos nomes ocorrem em apenas um artigo (vd. tabela *Autores franceses evocados na presença*). Este elenco contempla, além dos autores franceses citados, o índice de frequência com que aparecem nas páginas da *presença*, assim como o campo artístico em que cada um deles se distinguiu⁵⁹.

A análise desta tabela permitiu deduzir que, ao longo dos 56 números da *presença*, foram mencionadas 113 personalidades francesas, pertencentes às mais diversas áreas artísticas, da Literatura⁶⁰ (73) às Ciências (7), passando pela Pintura (12), Escultura (2), Música (9), Cinema (4), Filosofia (11) e pela História (6)⁶¹.

É, sem dúvida, no campo literário que os presencistas mais recorrem aos precedentes culturais franceses, o que vem comprovar, de forma irrefutável, a forte influência dos escritores de além-pirenéus sobre a *presença*. Estes dados permitem ainda caracterizar as afinidades electivas dos presencistas: no topo da lista dos autores mais citados, encontra-se Marcel Proust, o mestre do romance; segue-se André Gide, o modelo da crítica e, em terceiro lugar, vem Paul Valéry, quase poeta por antonomásia. Assim, “à tríade nacional de mestres ou de faróis (...), constituída por Pessoa, Sá-Carneiro, Almada”⁶², os presencistas acrescentaram a “tríade francesa Proust – Valéry – Gide”⁶³.

⁵⁹ Vd. Anexo III – *Autores franceses evocados na presença*.

⁶⁰ Incluímos, nesta categoria, o romance, a poesia, o teatro e a crítica literária.

⁶¹ Indicamos, entre parêntesis, o número de autores citados integráveis em cada uma dessas áreas (cf. a contagem apresentada na terceira coluna da tabela supramencionada).

⁶² David Mourão-Ferreira, “Reflexos da literatura francesa em Portugal (1920-1940)”, in *Actes du Colloque L’enseignement et l’expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 134-135.

⁶³ *ibid.*, p. 135.

A segunda área artística em que mais franceses se invocam é a pintura, com destaque para o nome de Cézanne como referência fundamental da pintura moderna. Segue-se a filosofia, onde pontificam as figuras de Bergson, Pascal e Alain, de cujo pensamento é devedora a estética presencista. No domínio da música, destacam-se os nomes de Debussy e de Ravel, ou não fossem eles também os compositores predilectos da *NRF*. Conquanto a *presença* revestisse uma orientação prioritariamente literária, o seu espírito de abertura tornou-a receptiva às mais diversas áreas, incluindo as ciências exactas, como comprovam nomes como os de Descartes, Louis Pasteur ou Lavoisier. São também citados, na revista coimbrã, historiadores franceses como Renan, Michelet, René Bray e Elie Faure. O cinema e a escultura são os domínios artísticos em que com menos frequência se convocam modelos franceses. Ainda assim, encontramos várias referências a Auguste Rodin, assim como a mestres emblemáticos do cinema francês, como Cocteau, René Clair, Jacques Feyder e Julien Duvivier.

O confronto sistemático desta extensa lista de autores franceses com os sumários da *NRF*⁶⁴ permitiu concluir que, destes 113 nomes, apenas 14 não se encontram arrolados nas páginas da revista parisiense. Por outras palavras, quase todas as personalidades francesas citadas na *presença* são bem familiares à *NRF*, quer por serem seus colaboradores, quer por serem autores nela estudados, tal como demonstra a tabela que a seguir apresentamos:

⁶⁴ Esta pesquisa foi efectuada no site www.centenaire-nrf.fr.

As afinidades electivas da *presença*⁶⁵

<i>Autores colaboradores da NRF</i>	<i>Autores estudados na NRF</i> ⁶⁶	
Marcel Proust	Henri Bergson*	Pierre Corneille
André Gide	Charles Baudelaire	Georges Braque*
Paul Valéry	Gustave Flaubert	Les Goncourt
Jean Cocteau	Blaise Pascal	Ernest Renan
Paul Claudel	Honoré de Balzac	Jules Michelet
Jules Supervielle	Arthur Rimbaud	Jacques Feyder
Valéry Larbaud	J.-J. Rousseau	Eugène Carrière
André Breton	Stendhal	Odilon Redon
Jean Giraudoux	Stéphane Mallarmé	J. Barbey d'Aurevilly
Benjamin Crémieux	Emile Zola	J.-K. Huysmans
Charles Du Bos	Molière	Paul Bourget
Ramon Fernandez	La Rochefoucauld	Romain Rolland*
Max Jacob	Henri Bremond	Louis Pasteur
André Salmon	René Descartes	Camille Corot
Jean Cassou	Pierre Reverdy*	Claude Monet
Léon-Paul Fargue	Auguste Rodin	Jean de La Bruyère
Alain	Paul Cézanne	Lavoisier
Georges Duhamel	Paul Verlaine	Eugène Le Roy
Julien Benda	Claude Debussy	Mme de Staël
Philippe Soupault	Maurice Ravel	Jean-Louis Vaudoyer*
André Suarès	Victor Hugo	Gabriel Fauré
Pierre Louÿs	Marc Chagall*	Guy de Maupassant
Denis Saurat	Michel de Montaigne	Maurice Blondel
François Mauriac	Guillaume Apollinaire*	Darius Milhaud*
Jules Romains	Chateaubriand	Francis Carco*
Elie Faure	Georges Rouault	Henri Barbusse*
André Lhote	Anatole France	Henri Poincaré
Gabriel Marcel	Jean Racine	Nicolas Boileau
Drieu La Rochelle	Sainte-Beuve	Pierre Lasserre
Marcel Abraham	Hippolyte Taine	François Rabelais
Paul Fort	Emile Meyerson	Pierre de Brantôme
	René Clair	Julien Duvivier
	Alfred de Musset	Edouard Vuillard
	Alfred de Vigny	Aristide Maillol

⁶⁵ Relativamente à ordenação dos autores, mantém-se a ordem decrescente de frequência apresentada na tabela anterior (Anexo III).

⁶⁶ Todos estes nomes aparecem, pelo menos uma vez, nos sumários da *NRF*. Os autores assinalados com asterisco também colaboraram na revista (com um número igual ou inferior a 3 colaborações). No entanto, foi enquanto objecto de estudo que mais se destacaram nas páginas da revista.

Assim, no vasto elenco de autores franceses evocados na *presença*, contam-se 31 escritores da *NRF*, entre os quais alguns dos seus mais assíduos e importantes colaboradores, desde o seu grande mentor (Gide) e figuras proeminentes dos primeiros anos (Larbaud, Claudel, Suarès) a outras personalidades emblemáticas que erigiram o mito *NRF* (Proust, Valéry, Cocteau, Supervielle ...). À excepção de Pierre Louÿs, Denis Saurat e Marcel Abraham, todos entraram para a *NRF* antes de 1925: 12 iniciaram a sua colaboração na *NRF de Gide*⁶⁷ e 16 na *NRF de Rivière*⁶⁸. Estes factos não deixam, pois, dúvida de que a *NRF* que influenciou a *presença* foi, sobretudo, aquela que se prolongou de 1909 a 1925, ou seja a que recebeu a orientação do magistério crítico-doutrinário de André Gide, que encontrou em Jacques Rivière um dos seus mais fiéis seguidores. Assim, não deixa de ser curioso que, desta lista de colaboradores da *NRF* evocados na *presença*, não conste o nome de Rivière.

Dos 113 franceses mencionados pelos presencistas, destaca-se ainda um segundo agregado constituído por 68 autores cujos nomes também apareceram nos sumários da *NRF*, não na qualidade de colaboradores, mas antes enquanto objectos de estudo. Este grupo é composto não só por personalidades artísticas contemporâneas da geração de Gide, mas também por escritores procedentes das mais diversas épocas e escolas literárias, desde o Renascimento (Rabelais, Montaigne) à eclosão da modernidade poética (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire), passando pelo Classicismo (Racine, Corneille), pelo Romantismo (Hugo, Musset, Vigny) e pelo Realismo (Stendhal, Balzac, Flaubert) e Naturalismo (Zola). Esta heterogeneidade estético-periodológica é reveladora de uma das tendências definidoras da *NRF*, que é a sua capacidade de articular o clássico e o contemporâneo, o particular e o universal. Foi precisamente esta tendência universalista, inteligível na constante referência a Goethe, que determinou as afinidades electivas da *NRF* e que norteou a edificação do seu panteão privado, onde com os mortos de ontem e os de anteontem coabitam os vivos. Ora, foi no panteão da *NRF* que a *presença* se inspirou para a conformação do seu cânone artístico, já que praticamente todos os autores franceses citados na *presença* pertenceram à *NRF* de forma activa ou, indirectamente, na qualidade de objecto de atenção crítica.

⁶⁷ Proust, Gide, Valéry, Claudel, Larbaud, Giraudoux, Fargue, Duhamel, Suarès, Romain, Faure, Fort.

⁶⁸ Cocteau, Supervielle, Breton, Crémieux, Du Bos, Fernandez, Jacob, Salmon, Cassou, Alain, Benda, Soupault, Mauriac, Lhote, Marcel, La Rochelle.

Estes dados demonstram não só a influência determinante da literatura e cultura francesas no espírito presencista, como também vêm comprovar que, de todo o universo estético-literário francês, foi a *NRF* de orientação gideana que os presencistas elegeram como referência estética. Com efeito, em praticamente todos os seus escritos teórico-críticos, os escritores da *presença* recorrem aos textos seminais da *NRF* para validar os seus argumentos e para ilustrar ou substanciar as suas teses, amparando-se nas suas teorias e axiomas como estratégias demonstrativas.

Aos olhos dos presencistas, os autores da *NRF* representam verdadeiros paradigmas estético-literários: Proust e Gide são encarados como insuperáveis artistas do seu tempo, ambos independentes e livres, sendo o primeiro evocado como um caso modelar de originalidade criadora e um dos grandes mestres modernos; juntamente com Apollinaire, Cocteau, Max Jacob, Salmon e Reverdy são considerados os grandes génios franceses modernistas responsáveis pela renovação do romance, da poesia e do teatro. Claudel, Breton, Valéry, Supervielle, Mallarmé, Baudelaire, Fargue, Soupault, Debussy, Picasso ou Cézanne são outros notáveis cultores da arte moderna.

Ora, é a partir dos paradigmas estéticos divulgados pela *NRF* que os críticos da *presença* desenvolvem a sua leitura crítica dos escritores portugueses. São, pois, assíduas, ao longo das páginas da *presença*, as incursões comparatísticas de âmbito luso-francês: Proust e *Os Maias*⁶⁹, Pessanha e Verlaine⁷⁰, Flaubert e Fernando Pessoa⁷¹, Octave Mirbeau e Raul Brandão⁷², Leonardo Coimbra e Montaigne / Pascal⁷³, Almada e Rimbaud / Cocteau⁷⁴, Flaubert e Eça⁷⁵, António Nobre e Verlaine⁷⁶.

No fundo, aos homens da *NRF*, os críticos da *presença* deveram, sobretudo, “o fecundo auxílio de novas lentes de apreciação”⁷⁷ e “o tal crítico instrumento de óptica”⁷⁸

⁶⁹ Adolfo Casais Monteiro, “Sobre Eça de Queirós”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 17, Dezembro de 1928, pp. 1; 11.

⁷⁰ Carlos Queirós, “Camilo Pessanha”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 20, Abril-Maio de 1929, pp. 1-2.

⁷¹ João Gaspar Simões, “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 29, Novembro-Dezembro de 1930, pp. 9-11.

⁷² José Régio, “*Figuras Contemporâneas* de F. Alves de Azevedo”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 39, Julho de 1933, pp. 14-15.

⁷³ José Marinho, “O homem, suas possibilidades e valores no pensamento de Leonardo Coimbra”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 50, Dezembro de 1937, pp. 2-4.

⁷⁴ José Régio, “*Nome de Guerra*, romance por José de Almada Negreiros”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, pp. 26-27.

⁷⁵ António Ramos de Almeida, “As sete partidas do mundo, romance de Fernando Namora”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, p. 49.

⁷⁶ Guilherme de Castilho, “Actualidades de há quási meio século”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, pp. 133-135.

⁷⁷ David Mourão-Ferreira, “Reflexos da literatura francesa em Portugal (1920-1940)”, p. 134.

através do qual olharam, não só para a literatura francesa, como também para a de outras línguas e nacionalidades, nomeadamente a portuguesa. Assim, as inúmeras “referências a criadores e a críticos franceses em artigos que tratam ou de autores de outras línguas e nacionalidades (portugueses pela maior parte) ou de temas literários de carácter geral”⁷⁹ não deixam dúvidas relativamente a “uma certa tutelar presença na *presença*, do que foi *La Nouvelle Revue Française* entre as duas guerras”⁸⁰.

Apesar da omnipresença dos escritores da *NRF*, ao longo das páginas da *presença*, apenas sete deles foram objecto de artigos ou de ensaios por parte dos presencistas. A exiguidade do número é, contudo, compensada pela sua relevância no que respeita às afinidades electivas dos homens da *presença*⁸¹: José Régio escreve um texto de cariz ensaístico⁸² e outro de teor mais rigorosamente polémico⁸³ sobre Marcel Proust; João Gaspar Simões debruça-se sobre André Gide⁸⁴, Paul Valéry⁸⁵, Jean Cocteau⁸⁶ e Charles du Bos⁸⁷; Adolfo Casais Monteiro introduz, nas páginas da *presença*, a poesia de Jules Supervielle⁸⁸ e de Henri Michaux⁸⁹.

Além de ter sido, como já foi salientado, o francês mais citado na *presença*, Marcel Proust foi também o primeiro escritor francês sobre cuja obra versou um artigo da revista coimbrã. Com um longo ensaio intitulado “Marcel Proust” e publicado no número de Junho de 1927, José Régio foi o grande introdutor e divulgador, em Portugal, da obra do autor de *A la recherche du temps perdu*, até então desconhecida ou menosprezada⁹⁰. Proust

⁷⁸ *ibid.*

⁷⁹ *ibid.*, pp. 133-134.

⁸⁰ *ibid.*, p. 134.

⁸¹ Com efeito, os quatro primeiros autores franceses estudados na *presença* correspondem também aos quatro mais citados ao longo da revista, tal como se pode verificar na tabela anteriormente apresentada (As afinidades electivas da *presença*).

⁸² José Régio, “Marcel Proust”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 5, Junho de 1927, p. 2.

⁸³ José Régio, “Sim, meus senhores: ainda Marcel Proust”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, pp. 30;32.

⁸⁴ João Gaspar Simões, “Sobre André Gide e o génio francês”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 12, Maio de 1928, pp. 7-8.

⁸⁵ João Gaspar Simões, “O problema Valéry”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 19, Fevereiro-Março de 1929, pp. 5-6.

⁸⁶ João Gaspar Simões, “*Les enfants terribles* de Jean Cocteau”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 22, Setembro-Novembro de 1929, pp. 2-4.

⁸⁷ João Gaspar Simões, “Charles du Bos”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, pp. 52-53.

⁸⁸ Adolfo Casais Monteiro, “Introdução a um ensaio sobre a poesia de Jules Supervielle”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, pp. 12-14.

⁸⁹ Adolfo Casais Monteiro, “Henri Michaux”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 47, Dezembro de 1935, p. 2.

⁹⁰ Maria do Rosário Girão, “De la confusion à la vénération: à propos de la réception de Monsieur Proust au Portugal”, *Bulletin Marcel Proust*, nº 53, 2003, pp. 75-89.

evidencia-se entre as leituras modernistas do mentor ideológico da *presença* que, desde cedo, lhe vota irrestrita admiração.

Neste primeiro texto de consagração⁹¹, onde se detém na estética proustiana, Régio começa por apresentar a personalidade criadora de Proust, reveladora de uma sensibilidade delicada e perscrutadora, de uma inteligência subtil e profunda e de uma imaginação transfiguradora. No que toca a *La recherche du temps perdu*, considera-a uma das obras mais originais e emblemáticas do seu tempo, simultaneamente síntese do passado e prenunciadora do futuro, ou seja, um “longo, intrincado e laborioso folhetim psicológico”⁹², onde “as suas memórias participam do preciosismo, do romantismo, do realismo, assim como das novas teorias de Bergson, Einstein e Freud”⁹³. Trata-se, pois, de uma espécie de “recapitulação suspensa, de que ainda se não apreende o significado, a finalidade, a directriz moral, ideológica, estética”⁹⁴. Como todos os escritores que superiormente representam a sua época e que, retratando-a em toda a sua complexidade, a transcendem e a eternizam, também o complexo fresco narrativo de Proust “revela uma ausência de afirmativa, uma impotência de síntese categórica, uma repugnância pela obediência a uma única directriz moral, ideológica ou estética”⁹⁵. Ora, esta incapacidade de apresentar a síntese postuladora ou a formulação assertiva é superada por Proust através das suas personagens, concedendo-lhes, pelo devaneio onírico ou pela reminiscência presentificadora, uma certa “ilusão de continuidade”⁹⁶:

Eis as afirmativas que da sua incapacidade de afirmação e de síntese arranca Proust. Para chegar a elas, desunificando, desarticulando, desintegralizando os seus personagens, Proust coloca-os nos mais variados meios, segue-os nas mais diversas fases da sua vida, espreita-os e foca-os nos mais antagónicos momentos da sua história. (...) Porque a obra de Marcel Proust não é uma imitação da vida. É antes uma habilíssima substituição. À vida arranca ele a gesticulação, a exteriorização dos seus personagens. (...) Mas é no mundo da sua imaginação que Marcel Proust os faz viver, por mais que o seu talento de observador o mascare. A vida tal como se apresentaria a um realista é falseada, estilizada em Marcel Proust pela sua faculdade de invenção psicológica.⁹⁷

⁹¹ José Régio, “Marcel Proust”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº5, Junho de 1927, p. 2.

⁹² *ibid.*

⁹³ *ibid.*

⁹⁴ *ibid.*

⁹⁵ *ibid.*

⁹⁶ *ibid.*

⁹⁷ *ibid.*

Assim, a desagregação ou desarticulação das personagens, a coexistência de traços dissonantes ou de atributos incongruentes e a arte do retrato caricatural são os métodos de que Proust se serve para relatar a sua impressiva odisseia da consciência:

Eis a classificação que me parece mais pitoresca, mais sugestiva da obra de Marcel Proust: um folhetim de aventuras psicológicas. Folhetim escrito num estilo bizarro, desigual, às vezes quase sóbrio, às vezes tortuoso e difícil, quase sempre literário e precioso. Longas digressões entrecortam o folhetim, surgindo às vezes nos momentos mais inoportunos. São, por isso, mal recebidas a princípio... (...) O amor – toda a espécie de amor – e a vaidade – toda a espécie de vaidade – dão à sua obra algumas das páginas mais seguras e mais vibráteis, mais profundas e mais subtis, mais poderosas e mais delicadas, de todo o romance francês.⁹⁸

Neste ensaio, Régio não resiste à tentação de propor um paralelismo entre Proust e Gide que, do seu ponto de vista, poderia considerar-se como um personagem proustiano, embora de contornos mais idealizados:

Aproxime-se agora a obra de Proust da obra, isto é, da personalidade dum André Gide. Inquieto, instável, volúvel no sentido trágico da palavra, cruel e deliciadamente ansioso, solicitado por tendências, ideias, afecções e aspirações divergentes ou opostas, André Gide ou a imagem que ele de si próprio nos dá – é um personagem de Proust, só mais idealizado que os personagens de Proust.⁹⁹

Efectivamente, se Régio reiteradamente confessou a sua admiração relativamente ao autor de *A la recherche du temps perdu*, o mesmo não pode afirmar-se relativamente a Gide, com o qual manteve uma relação de distância crítica e de reservada empatia: “Ponho muitíssimas reticências na minha admiração por Gide”¹⁰⁰. Não espanta, pois, que, nas páginas da *presença*, o declare pequeno ao lado da figura portentosa e carismática de Proust:

A par de Marcel Proust, André Gide parece pequeno: Crítico traído pelo poder criador, criador traído pelo demónio crítico, Gide prolonga, continua, desenvolve, complica, desfaz, contrafaz, refaz – uma Obra que finalmente se nos impõe! Assimilador de génio, ele próprio se nos desvenda caixa

⁹⁸ *ibid.*

⁹⁹ *ibid.*

¹⁰⁰ José Régio, “As minhas opiniões sobre Aquilino Ribeiro e as que me são atribuídas”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 38, Abril de 1933, p. 14.

de muitas ressonâncias... Sonho de ser tudo o que não é – por ser um pouco de tudo sem nada ser completamente ... senão ele! Porque da sua Obra, é ele que fica. Isto é: o seu espírito perverso, torturado, labiríntico e feminino – no altíssimo grau vedado às mulheres.¹⁰¹

Num artigo intitulado “Gide et les portugais en 1951”¹⁰², no qual comentava as respostas de vários escritores portugueses a um inquérito de Jorge de Sena sobre o impacto e a prevalência da obra e da personalidade gideanas na cultura contemporânea¹⁰³, José-Augusto França corrobora, reproduzindo alguns trechos da resposta de Régio, o seu desafecto por Gide e confirma a sua preferência por Proust:

Régio n’aime pas Gide; son rôle est, certes, important dans la culture contemporaine, mais comment le définir ? Une “ample curiosité”, la suspension ou le refus de juger, l’aversion (voir “l’acte gratuit”) pour toute restriction de “l’énergie ou de la fantaisie individuelles”. Son “courage” est pourtant moins engagé qu’il ne paraît, étant donné “ses facilités de vie et le prestige de son talent”. Son œuvre demeurera certainement, en raison de “ses valeurs humaines, de sa finesse critique et de sa haute discipline esthétique”; mais sa place sera “moins ostensiblement brillante”. En ce qui concerne la “liberté” gidienne, elle est aussi “relative et partielle” que toute autre. Gide n’a d’ailleurs fait “que justifier, voire glorifier ses instincts”. En toute “objectivité clinique”, Régio préfère Proust, “beaucoup plus libre face à la morale sociale”. Mais le futur verra sans doute chez lui “bien d’autres choses”.¹⁰⁴

Na realidade, Régio reconheceu o prodigioso génio criativo de Proust, considerando-o capaz de ombrear com Ibsen e Dostoievski¹⁰⁵ na arqueologia poética de “les dessous de l’homme”¹⁰⁶.

No seu segundo e último artigo sobre Proust, publicado na *presença* e intitulado “Sim, meus senhores: ainda Marcel Proust”¹⁰⁷, Régio assevera, mais uma vez, o seu fascínio pela obra proustiana que a *presença* nunca deixou de promover, congratulando-se a si próprio e à sua revista por terem sido os pioneiros na aclamação do génio de Proust:

¹⁰¹ José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, p. 8.

¹⁰² José-Augusto França, “Gide et les portugais en 1951”, in *Actes du Colloque L’enseignement et l’expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 175-181.

¹⁰³ Cf. Jorge de Sena, “Inquérito acerca de André Gide”, in *Jorge de Sena / José Régio Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, pp. 258-259.

¹⁰⁴ José-Augusto França, “Gide et les portugais en 1951”, pp. 178-179.

¹⁰⁵ Cf. José Régio, “As minhas opiniões sobre Aquilino Ribeiro e as que me são atribuídas”, p. 14.

¹⁰⁶ José Régio, “Li-te-ra-tu-ra”, *presença*, Tomo II, Série I, nº45, Junho de 1935, p. 16.

¹⁰⁷ José Régio, “Sim, meus senhores: ainda Marcel Proust”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, pp. 30;32.

(...) *presença* foi das primeiras revistas portuguesas (se não a primeira) em que se falou com a devida admiração do genial romancista francês; e por acaso, fui eu quem falou; embora insuficientemente. (...) A minha admiração pelo génio de Proust era compartilhada por pessoas não completamente imbecis. Outros, como eu, pensavam que depois dos seus grandes mestres realistas, a França ainda não dera ao mundo um romancista tão original, tão criador, tão revolucionário, ao mesmo tempo tão poderoso e tão subtil.¹⁰⁸

A propósito de um estudo de Henrique de Vilhena sobre Marcel Proust, o mentor presencista afirma que a obra proustiana faculta, a três títulos, uma esplêndida lição. Em primeiro lugar, em termos de “manifestação de inteligência, senso crítico, imaginação psicológica, poder analítico, dom de objectividade, gosto de observação”¹⁰⁹, qualidades de que grande parte da literatura portuguesa se revela carenciada e de que a obra de Proust representa “uma revelação estupenda”¹¹⁰. Em segundo lugar, pela sua “primacial virtude poética”¹¹¹. Finalmente, pela “sobranceira imparcialidade”¹¹² ou isenção estética e ética, com que explora a “decadência psico-fisiológica”¹¹³ de determinadas classes sociais – aristocratas, cabotinos, altos burgueses –, assim como todos os seus vícios, taras e limites.

Em síntese, para Régio, aqueles que desqualificam a obra de Proust e que se revelam incapazes de aquilatar o seu génio e a qualidade do seu legado são aqueles que nunca a leram e cujos “cérebros extraordinariamente simplistas não podem compreender”¹¹⁴:

Mas isto não o vêem certos adversários de Proust ... que nunca o leram. E se a gente pretende insinuar um bocadinho de clareza nestas questões que a sua confusa inteligência tanto confunde, logo recorrem à habilidadezinha de considerarem inimigos das suas nobres intenções... os que simplesmente são inimigos de certa maneira simplista, talvez simpática pela ingenuidade mas antipática pela petulância, de as afirmarem e defenderem.¹¹⁵

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 30.

¹⁰⁹ *ibid.*

¹¹⁰ *ibid.*

¹¹¹ *ibid.*

¹¹² *ibid.*

¹¹³ *ibid.*

¹¹⁴ *ibid.*

¹¹⁵ *ibid.*, p. 32.

Foi decerto com indisfarçável satisfação que Régio leu o estudo de Vilhena sobre Proust, se mais não fosse porque os presencistas começavam já a cansar-se de serem os únicos “proustianos, – doentes de proustatite”¹¹⁶ ou vítimas de “prostatite aguda”, como escarnecedoramente eram apodados¹¹⁷.

Com efeito, foi a *presença* que consagrou definitivamente Proust em Portugal, não só pela valorização da sua obra empreendida por Régio, mas também subscrita por outros colaboradores, nomeadamente João Gaspar Simões que não hesita em afirmar que “no ponto de vista crítico teve Marcel Proust desde logo na *presença* compreensão amplíssima”¹¹⁸ e que os presencistas foram os primeiros a dedicar atenção crítica à sua obra, numa altura em que esta ainda era “mal conhecida na própria França, onde poucos críticos acolhiam esse romance (...) como uma obra-prima”¹¹⁹.

À imagem de Régio, também o autor de *Elói* foi um fervoroso admirador da escrita proustiana, não só pelo seu estilo inimitável que “sendo tão construído, tão architectado, caracteriza tanto a sua individualidade”¹²⁰, mas também pelo seu carácter intrinsecamente humano que faz do homem um “complexo vivo”¹²¹, desocultando a sua “nudez virginal interior”¹²². Para o crítico da *presença*, Proust é ainda o explorador pioneiro da tumultuosa consciência infantil e adolescente e o retratista sensível daquelas intermitências do coração que poetizam o romanesco, conferindo-lhe a sua irrepetível originalidade:

Assim, Marcel Proust é a infância reconquistada, o menino “qui n’a pas fini de naître” como lhe chamou Alain, e *A la recherche du temps perdu* a obra mais original, mais conscientemente infantil de todos os tempos.¹²³

Nas suas “Memórias avulsas”¹²⁴, João Gaspar Simões chega mesmo a confidenciar que o seu fascínio pelo romance de Proust o fez quase incorrer no mimetismo de

¹¹⁶ *ibid.*

¹¹⁷ João Gaspar Simões, “Marcel Proust, Paul Valéry e a *presença*”, *Colóquio/Letras*, nº4, Dezembro de 1971, p. 30.

¹¹⁸ *ibid.*, p. 29.

¹¹⁹ *ibid.*

¹²⁰ João Gaspar Simões, “Do estilo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 8, Dezembro de 1927, p. 1.

¹²¹ João Gaspar Simões, “Modernismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 14-15, Julho de 1928, p. 3.

¹²² *ibid.*

¹²³ João Gaspar Simões, “Individualismo e cultura”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº5, 4 de Junho de 1927, p. 8. Note-se que este artigo foi publicado no mesmo número em que veio a lume o primeiro texto de Régio sobre Proust.

¹²⁴ João Gaspar Simões, “Memórias avulsas”, in *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, pp. 41-138.

pasticheur, tentação somente atalhada pela lúcida consciência de que o autor de *A la recherche du temps perdu* é inimitável:

Depois conheci Dostoievski, li Proust e, quando voltei a aventurar-me pelos caminhos da ficção, descobri-me a fazer um *pastiche* de *À la Recherche du Temps Perdu*. Régio, a quem li alguns capítulos desse incipiente trabalho, logo me chamou a atenção para o que nele havia de excessivamente proustiano. E não lhe opus qualquer argumento. Eu próprio já percebera que fazia *fausse route*. Tive, mesmo, a certeza, então, de que Proust era um desses autores que se não imitam, que se não repetem, que não toleram discípulos. (...) Marcel Proust paralisa a marcha de quem ousar seguir-lhe os passos. Nem mesmo na literatura francesa existe qualquer discípulo do mestre de *À la Recherche*. A novidade da sua obra faz parte de um processo psicológico que se não repete. Para seguir Proust era preciso ser Proust.¹²⁵

Esta citação torna indubitável a originalidade artística de Proust, indesligável da “sua própria natureza eminentemente pessoal”¹²⁶, tal como sublinhou inúmeras vezes o crítico presencista. Assim, para Gaspar Simões, Proust constituía, no domínio da ficção, uma das pedras angulares da presença da literatura francesa na *presença* portuguesa. A outra era Gide, se bem que, neste caso, no domínio da doutrinação crítica¹²⁷. Ora, nas páginas da revista coimbrã, foi, justamente, ao autor dos *Prétextes* que Simões mais assídua atenção crítica dedicou.

João Gaspar Simões foi um indefectível admirador de Gide e um frequentador atento da sua obra, que ele soube ler com argúcia hermenêutica e sensibilidade empática. Se o autor de *Les faux monnayeurs* é o segundo escritor francês mais citado na *presença*, a verdade é que só um artigo a seu respeito foi dado à estampa na revista coimbrã, assinado por João Gaspar Simões e intitulado “Sobre André Gide e o génio francês”¹²⁸. Neste texto, o presencista começa por propor uma analogia entre o génio russo – “profundo, sério, complicado, inconsequente, tenebroso”¹²⁹ – e o génio francês – “superficial, ligeiro, fácil, consequente, claro”¹³⁰ –, passando depois a elencar as razões pelas quais Gide nunca poderia ter disputado a grandeza de Dostoievski, tendo embora alcançado a sua íntima

¹²⁵ *ibid.*, pp. 65-66.

¹²⁶ João Gaspar Simões, “Presença da literatura francesa na *presença* da literatura portuguesa”, p. 125.

¹²⁷ *ibid.*, p. 132.

¹²⁸ João Gaspar Simões, “Sobre André Gide e o génio francês”, *presença*, Tomo I, nº12, (9 de Maio de 1928), pp. 7-8.

¹²⁹ *ibid.*, p. 7.

¹³⁰ *ibid.*

compreensão. Na perspectiva de Gaspar Simões, apesar de ambos revelarem qualidades afins, a verdade é que a dessintonia dos seus génios conduziu ao irremediável desencontro das suas personalidades:

Dostoievski é naturalmente profundo, sério, complicado, inconsequente, tenebroso. Gide é-o artificialmente. Ainda que no íntimo da sua alma haja profundidade, complicação, seriedade, de maneira natural, isto é, de modo valioso, ele não se pode revelar profundo, complicado e sério, pelo menos tão profundo, tão complicado, e tão sério, como o autor do *Idiota*.¹³¹

Discernindo no génio francês o “predomínio (natural, espontâneo) da inteligência sobre quaisquer outras faculdades”¹³², Gaspar Simões reconhece que a individualidade de Gide se afasta consideravelmente desse paradigma de sensibilidade, evidenciando mesmo “qualidades não-francesas”¹³³. No entanto, no próprio acto da sua exteriorização, essas qualidades serão forçosamente inseminadas pelo primado da inteligência que lhes imprimirá uma fisionomia medularmente francesa:

E é por isso que ao escritor de *La porte étroite* é possível ter uma complexidade pessoal tanto ou mais rica do que a do escritor de *O eterno marido*; o que lhe não é possível é ter a mesma revelação intuitiva dessa complexidade.¹³⁴

Gaspar Simões enfatiza ainda a importância das influências na obra do escritor francês, referindo que, na ausência do influxo dostoievskiano, “Gide haveria sido o que o seu *Dostoievski*, os seus *Prétextes* e *Nouveaux Prétextes* revelam – um grande, um profundo, um subtil, um excepcionalíssimo crítico”¹³⁵; não obstante, enquanto criador, “não haveria nunca passado de escrever ... *Paludes*”¹³⁶.

Este antagonismo bipolar entre o génio francês e o génio russo havia já sido desenvolvido, nas páginas da *presença*, num artigo intitulado “Depois de Dostoievski”¹³⁷, em que Gaspar Simões apontava André Gide como “o mais inteligente, o mais

¹³¹ *ibid.*

¹³² *ibid.*

¹³³ *ibid.*

¹³⁴ *ibid.*, p. 8.

¹³⁵ *ibid.*

¹³⁶ *ibid.*

¹³⁷ João Gaspar Simões, “Depois de Dostoievski”, *presença*, Tomo I, nº6, (18 de Julho de 1927), pp. 1-2.

compreensivo seguidor de Dostoievski”¹³⁸, salientando que “a sua obra é quasi uma sugestão do novelista russo”¹³⁹ e que “a sua transcendência espiritual, a sua complexidade psicológica, deve considerar-se quasi um caso dostoiévskiano”¹⁴⁰. O crítico presencista fazia radicar a “origem do cómico gideano na fusão do génio francês com o génio de Dostoievski”¹⁴¹, sublinhando que “o que no escritor russo é idiossincrasicamente natural: – a inconsequência na criação dos caracteres, é em Gide uma atitude, um processo meramente intelectual”¹⁴², visto que “a honestidade do génio francês não se compadece com as obscuridades do génio russo”¹⁴³.

Ainda no decurso do artigo em apreço, Gaspar Simões aponta Oscar Wilde como a outra influência seminal de Gide, fazendo notar que o encontro do mestre irlandês com o mestre russo terá deixado no escritor francês “um resíduo estranho, uma das suas mais poderosas faculdades de fascinação”¹⁴⁴.

Embora tenha sido um espírito aberto às mais plurais influências, a verdade é que tanto a obra como a personalidade do mentor da *NRF* revelam atributos idiossincráticos que o convertem num caso singularíssimo. São precisamente essas qualidades que explicam a sua indelével e reverberante influência, não só na juventude francesa, como na de toda a Europa, cativada pelos seus “dotes sedutores”¹⁴⁵ que incluem, na perspectiva do crítico presencista, a “sua inteligência paradoxal”, o “seu espírito dialéctico”, a “sua sensibilidade complicada”, a “sua sentimentalidade astuciosa”, a “sua delicadeza envenenadora” e o seu estilo “tão perigosamente multiforme que ora fará crer que é *snob*, ora, de tão perfeito, se mostrará clássico”¹⁴⁶.

João Gaspar Simões encerra o artigo, expressando uma incontida admiração pelo génio que, no fim de contas, não é assim tão inquestionavelmente francês:

Em André Gide não admiramos, por conseguinte, o que é francês; mas o que se esforça por não sê-lo. Admiramos-lhe o que admiramos em Marcel Proust e o que não admiramos em Paul Valéry; o desvio da sua personalidade da chamada tradição francesa; a sua fuga para os domínios do sub-

¹³⁸ *ibid.*, p. 2.

¹³⁹ *ibid.*

¹⁴⁰ *ibid.*

¹⁴¹ *ibid.*

¹⁴² *ibid.*

¹⁴³ *ibid.*

¹⁴⁴ João Gaspar Simões, “Sobre André Gide e o génio francês”, p. 8.

¹⁴⁵ *ibid.*

¹⁴⁶ *ibid.*

consciente, para as regiões do obscuro, do tenebroso, ou como ele próprio diria – a sua incursão nos domínios dos raios ultra-violeta.¹⁴⁷

Em 1951, o crítico presencista reincidirá na homenagem ao autor de *L'Immoraliste*, poucos dias após a sua morte, dedicando-lhe um belíssimo elogio póstumo intitulado “Meditação sobre a morte de André Gide”¹⁴⁸, em que reflecte sobre o legado da sua mensagem ética e da sua lição modelar de independência e desenraizamento:

Não era um dramaturgo, André Gide, posto tenha escrito algumas obras dramáticas notáveis. Não era um romancista, conquanto se lhe deva um dos romances mais originais da literatura francesa contemporânea. Não era um poeta, embora como poeta se tenha estreado nas letras. Também não era um crítico, se bem que o seu *Dostoievski* seja um modelo de crítica moderna. André Gide nada foi, nada era, literariamente, nada foi, nada era, humanamente, que o pudesse forçar a subordinar-se à ideia que os outros fizessem dele.¹⁴⁹

Sem negar o poder que exerceu a influência de Gide sobre os jovens da sua própria geração, Gaspar Simões ressalva, contudo, que os tempos mudaram e que a juventude de 1951, realista e implicada nos problemas sociais, já não se identifica com o Nathanael, nem confia naquele mestre *dilettante* que manda partir e “ultrapassar-se a si próprio e à sua condição humana”¹⁵⁰. As gerações mais novas identificam-se, antes, com a mensagem de Camus, “que nos aconselha a encarar frente a frente o absurdo da vida e a viver lúcidos e firmes até o fim dos nossos dias com a certeza mental de que a existência não tem sentido e que a situação do homem no mundo é a situação de um suicida filosófico”¹⁵¹.

Assim, de entre todos os presencistas, Gaspar Simões foi o que mais frequentemente escreveu sobre Gide e o que mais expressamente confessou a dívida contraída pelo movimento da *presença* para com a *Nouvelle Revue Française*, esclarecida pelo inextinguível espírito crítico do mestre dos *Prétextes*.

Em 1983, numa comunicação proferida na Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, João Gaspar Simões admitia que a “presença da literatura francesa na *presença* da

¹⁴⁷ *ibid.*

¹⁴⁸ João Gaspar Simões, “Meditação sobre a morte de André Gide”, in *Novos Temas Velhos Temas – Ensaios de Literatura e Estética Literária*, Porto, Portugália Editora, 1967, pp. 32-39.

¹⁴⁹ *ibid.*, p. 32.

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 36.

¹⁵¹ *ibid.*, p. 37.

literatura portuguesa”¹⁵² se traduz primacialmente no campo da crítica e da doutrinação crítica, graças à *Nouvelle Revue Française* e, sobretudo, ao *exemplum* humano e estético de André Gide, “a mais rica e a mais complexa das personalidades literárias da geração que directamente comunicou à *Presença* literária portuguesa uma orientação nova, a de uma crítica em que a literatura era ao mesmo tempo arte e, sendo arte, não podia ser outra coisa”¹⁵³.

Sustentando que “a crítica de Gide é o que mais importa no contexto da cultura presencista”¹⁵⁴, Gaspar Simões assinala a influência exercida pelo mentor da *NRF* no rumo crítico e na decantação do ideário estético da geração da *presença*. Uma das inegáveis dívidas dos presencistas para com o crítico francês reside na revelação de Dostoievski, um dos mestres da *presença* no terreno da ficção. Foi à luz da literatura crítica de Gide e, em particular, do seu influente *Dostoïevski*¹⁵⁵, que os jovens da *presença* acederam à perturbadora cosmovisão plasmada na obra do grande romancista russo, enfileirando “na galeria dos que, em França e no resto da Europa, após a doutrinação crítica de André Gide, conferiram ao autor de *O Idiota* pergaminhos de Mestre”¹⁵⁶.

Ao magistério de Gide ficaram também a dever os presencistas parcela substancial do seu ideário, sobretudo no tocante à “recusa a dissociar a literatura do homem e a comprometer aquela em qualquer holocausto de que a pura literatura seja a vítima”¹⁵⁷. Segundo Gaspar Simões, foi em Gide e no seu “pensamento comprometido com os ideais de Barrès e de Maurras”¹⁵⁸ que os presencistas encontraram o estímulo necessário para se emanciparem de um nacionalismo literário restritivo; foi também nele que descobriram o fundamento filosófico para uma crítica que se insurgirá “contra o primado em literatura do sócio-político relativamente ao primado na mesma literatura – na literatura e na arte em geral – do estético propriamente dito”¹⁵⁹. À lição de Gide deve ainda a crítica presencista o alargamento da sua visão da literatura, fundada numa “ecuménica integração de todas as

¹⁵² João Gaspar Simões, “Presença da literatura francesa na *presença* da literatura portuguesa”, in *Actes du Colloque L’enseignement et l’expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 123-132.

¹⁵³ *ibid.*, pp. 131-132.

¹⁵⁴ *ibid.*, p. 127.

¹⁵⁵ André Gide, *Dostoïevsky*, Paris, Librairie Plon, 1923. Este livro, considerado uma obra-prima da crítica moderna e a primeira contribuição sistemática para a compreensão do génio dostoievskiano, reúne as conferências do Vieux-Colombier, proferidas por Gide em 1923, assim como outros artigos de grande fôlego sobre a obra e personalidade do escritor russo.

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 126.

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 128.

¹⁵⁸ *ibid.*

¹⁵⁹ *ibid.*

literaturas numa literatura em si mesma *déracinée*”¹⁶⁰, assim como a perspectivização do romance como ensaio sobre o romance, isto é, como “auto-reflexão-crítica sobre a própria concepção romanesca”¹⁶¹.

Assim, se a crítica da *presença* se impõe na *intelligentsia* literária nacional como contribuição singular e renovadora, em muito se deve à lição que recebe do “André Gide, crítico e doutrinário, o André Gide arauto ocidental da literatura de Dostoievski”¹⁶².

Num dos capítulos da sua *Crítica I*, intitulado “A crítica literária contemporânea em França e Portugal”¹⁶³, Gaspar Simões desenvolve uma lúcida e penetrante análise do pensamento estético-literário de André Gide¹⁶⁴ e não hesita em fazer entroncar a sua própria actividade crítica e a da *presença* na linhagem crítica gideana, declarando que “quando nada mais viesse a subsistir desta revista, uma coisa subsistiria – o seu ponto de vista sobre a arte, a sua maneira gideana, chamemos-lhe assim, de encarar a literatura e de valorizar os problemas de estética”¹⁶⁵.

Será infatigável, aliás, a sua insistência, ao longo do seu percurso crítico, na contribuição crucial de Gide na qualidade de precursor de um conceito renovado de crítica no campo literário português:

É a André Gide, porém, que se deve atribuir foros de precursor da crítica que em Portugal pelo menos ainda hoje domina um largo sector da literatura. Com os seus trabalhos reunidos nos volumes *Prétextes*, *Nouveaux Prétextes*, *Incidences* e *Dostoïevsky* criou este mestre da crítica hoje apelidada de impressionista o ambiente em que se desenvolveu não só a crítica francesa da primeira metade do século mas a própria crítica felizmente viva ainda tanto de um como de outro lado do Atlântico.¹⁶⁶

A seguir a Proust e a Gide, o terceiro escritor francês estudado na *presença* é Paul Valéry que, coincidentemente, também ocupa o terceiro lugar na lista de autores franceses mais citados pelos presencistas. Foi João Gaspar Simões a consagrar, nas páginas da *presença*, o primeiro ensaio ao autor de *Charmes*, com o título revelador de “O problema

¹⁶⁰ *ibid.*

¹⁶¹ *ibid.*

¹⁶² *ibid.*, p. 132.

¹⁶³ João Gaspar Simões, “A crítica literária contemporânea em França e Portugal”, in *Crítica I: A prosa e o romance contemporâneos*, 2ª edição, colecção Temas Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, pp. 31-66.

¹⁶⁴ *ibid.*, pp. 37-42.

¹⁶⁵ *ibid.*, p. 58.

¹⁶⁶ João Gaspar Simões, “Da crítica pretensamente impressionista”, in *Literatura, Literatura, Literatura...*, Lisboa, Portugália Editora, 1964, p. 22.

Valéry”¹⁶⁷. A sedução por Valéry é nitidamente distinta daquela exercida por Proust ou por Gide: ora admirado, ora contestado, o poeta do *Cimetière Marin* tornar-se-á, para Gaspar Simões, pretexto de crescente mas fecunda controvérsia.

Neste estudo pioneiro, embora admita a inderrogável importância do autor francês, Simões começa por considerar Valéry um problema, o “problema complexo da atitude mental pura e do niilismo estético”¹⁶⁸. Gizando um conceito de poesia singular – “a poesia *de la connaissance*”¹⁶⁹ –, Valéry substitui a sensibilidade pela inteligência e pela consciência poética, ambicionando “fundir certos elementos intelectuais numa forma meio musical, meio geométrica; meio simbólica, meio directa; meio sugestiva, meio real; meio abstracta, meio concreta”¹⁷⁰. Ora, na perspectiva de Gaspar Simões, esta consciência tão agudamente lúcida da poesia revela que, na verdade, Valéry não é um poeta, mas sim um caso excepcional de *impotência criadora* suprida por uma faculdade rara de entronizar criticamente essa mesma impotência, transformando-a em sistema e legitimando-a pelo recurso a teorias estéticas e filosóficas:

Valéry encontra Poë e ouve as vozes do orgulho que lhe dizem: Constroo com a tua impotência um sistema, faz da tua pobreza humana um poema, justifica-o com teorias, generaliza-as, e cerca-o de obscuridades! E Valéry caiu na tentação! ... Eis-nos, portanto, à volta do problema capital. Duma consciência profunda e superior de impotência criadora, parte Valéry para a elaboração duma teoria estética e filosófica de que a sua *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* é um dos alicerces.¹⁷¹

Para Valéry, “une seule chose intéresse dans la littérature : les moyens et la connaissance que l’on en prend”¹⁷². Neste sentido, não é o homem nem a sua personalidade que viabilizam o conhecimento e interpretação da sua obra, mas sim a consciência que ele tem dela e os meios expressivos a que recorre. Por outras palavras, todo o artista deve ter “consciência da sua obra, inserir nela, mesmo, a lucidez dos seus planos, falsificá-la,

¹⁶⁷ João Gaspar Simões, “O problema Valéry”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 19, Fevereiro – Março de 1929, pp. 5-6. Trata-se de um estudo, republicado poucos meses depois, sob o título “Tentativa de solução ao problema Valéry”, na colectânea *Temas*, Coimbra, Edições *presença*, 1929.

¹⁶⁸ *ibid.*, p. 5.

¹⁶⁹ *ibid.*

¹⁷⁰ *ibid.*

¹⁷¹ *ibid.*

¹⁷² *ibid.*

artificialisá-la, dar-lhe uma intenção arbitrária e independente da personalidade”¹⁷³. Assim, o autor de *Monsieur Teste* “não admite que uma obra de arte seja um sistema de correspondências directas, e mais ou menos espontâneas, com uma personalidade humana”¹⁷⁴ e considera que “o homem não é a obra”¹⁷⁵, pois “a obra é uma hábil arquitectura de ficções, de convenções, de escamoteações, exactamente construída para o evitar”¹⁷⁶. Ora, João Gaspar Simões não podia deixar de dissentir destas postulações estéticas que fragilizavam os fundamentos dos valores fundamentais da estética presencista:

Valéry é, pois, um monstro de orgulho! Superiormente inteligente, ante a consciência trágica da sua impotência criadora não só lhe quis achar uma justificação plausível, como, generalizando a justificação, pretendeu criar a ficção duma arte cerebral, desumana. O problema de Valéry é tanto mais dramático, quanto maior a generalização das suas teorias.¹⁷⁷

Embora não subscreva a estética *desumanizadora* de Valéry, Gaspar Simões confessa a sua admiração pela “lúcida e hábil inteligência”¹⁷⁸ do autor de *Charmes*, que ele considera mais inteligente do que propriamente criador:

Por mais artificiais, por menos reais que nos pareçam certas das suas interpretações críticas e certos dos seus postulados estéticos: não nos podemos furtar à sua subtileza e à força, à poderosa construção arquitectónica em que ele os insere. (...) A sua inteligência e o seu estilo são, de facto, os elementos mais originais, pessoais e humanos que no-lo impõem. Pela subtileza, a vastidão e a sagacidade do primeiro e pelo dramatismo, a retenção dolorosa e a densidade expressiva do segundo – Valéry perdurará. O seu propósito duma poesia do conhecimento e duma estética do arbitrário, apenas talvez, no futuro poderá fazer sorrir.¹⁷⁹

Em 1937, João Gaspar Simões retomará a indagação do génio de Valéry, num artigo intitulado “Fernando Pessoa e Paul Valéry ou as afinidades ignoradas”¹⁸⁰ e

¹⁷³ *ibid.*, p. 6.

¹⁷⁴ *ibid.*

¹⁷⁵ *ibid.*

¹⁷⁶ *ibid.*

¹⁷⁷ *ibid.*

¹⁷⁸ *ibid.*

¹⁷⁹ *ibid.*

¹⁸⁰ João Gaspar Simões, “Fernando Pessoa e Paul Valéry ou as afinidades ignoradas”, in *Novos temas. Ensaios de literatura e estética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1938, pp. 158-179.

expressamente destinado à *Revue de Littérature Comparée*¹⁸¹, no qual delineia uma estimulante comparação entre o poeta francês de *Le Cimetière Marin* e o poeta português da *Ode Marítima*.

Neste sugestivo ensaio, o crítico presencista reivindica um certo parentesco entre Valéry e Pessoa, não atribuível a circunstâncias histórico-contextuais, uma vez que Pessoa não conhecia Valéry (ou conhecera-o já tarde), mas sim à adopção de uma estética comum: a de Edgar Poe – “eis o ponto de encontro das duas poéticas”¹⁸². Se Pessoa sempre manifestou “a mais inteligente e compreensiva admiração”¹⁸³ pelo poeta de *O Corvo*, traduzindo para português alguns dos seus mais famosos poemas, é também hipótese plausível a de que a poesia de Valéry “descenda, em linha recta, através de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé, de Edgar Poe”¹⁸⁴. Embora Poe não tenha exercido influência directa sobre Valéry – “quem sobre ele exerceu influência decisiva foi Baudelaire”¹⁸⁵ –, a verdade é que são incontestáveis as afinidades entre o poeta francês e o americano. Ambos pesquisam, na poesia, “uma espécie de correspondência matemática para as emoções”¹⁸⁶, baseando-se numa laboriosa oficina de composição poética, ou seja, na ideia de que, num poema, nada se pode confiar ao acaso ou à intuição. Assim, levando ao extremo uma atitude que em Poe não passava de mistificação, Valéry é o obreiro de um autêntico “drama de impotência”¹⁸⁷, aliado “a uma necessidade fundamental de aprofundamento das próprias razões dessa impotência”¹⁸⁸. No fundo, para o autor de *Charmes*, a “poesia é como uma justificação da sua inutilidade de homem”¹⁸⁹:

¹⁸¹ O artigo só será publicado na *Revue de Littérature Comparée* em Janeiro de 1939. Numa carta a João Gaspar Simões, datada de 20 de Dezembro de 1937, Paul Hazard explica: “Je vous remercie d’avoir bien voulu m’envoyer votre article, si juste et si piquant, pour le numéro spécial que la *Revue de Littérature Comparée* va consacrer au Portugal. Mais hélas ! il arrive trop tard ; notre liste est close depuis le milieu de Novembre ; comment pourrait-il en être autrement, pour une Revue qui doit paraître en janvier ? Restent deux solutions. Ou bien le *Bulletin* de M. Warnier ; ou bien, si vous voulez bien nous donner un peu de temps, la *Revue de Littérature* elle-même. Nous ne voulons pas, en effet, consacrer un numéro spécial sur le Portugal et ne plus parler, dans la suite, de votre glorieux pays ; nous voulons, au contraire, qu’il nous soit toujours présent. Ainsi votre article paraîtrait chez nous – mais plus tard.” (Espólio João Gaspar Simões, Biblioteca Nacional, E 16, Caixa 10)

¹⁸² João Gaspar Simões, “Fernando Pessoa e Paul Valéry ou as afinidades ignoradas”, p. 163.

¹⁸³ *ibid.*

¹⁸⁴ *ibid.*, p. 166.

¹⁸⁵ *ibid.*

¹⁸⁶ *ibid.*, p. 167.

¹⁸⁷ *ibid.*, p. 168.

¹⁸⁸ *ibid.*

¹⁸⁹ *ibid.*

O facto de Paul Valéry possuir uma inteligência lúcida e uma sensibilidade débil justifica inteiramente que ele, em vez de esperar que a poesia se lhe derrame da sensibilidade, aproveite a sua própria inteligência, servida por uma sensualidade agudíssima, para com ela dar satisfação ao que nele se não contenta com a fria análise de espírito. Os seus poemas são como que a fixação em formas verbais dos ritmos espasmódicos da inteligência. Para Valéry, um poema não tem significação.¹⁹⁰

Cultivando uma postura de introversão solipsista, o poeta Valéry não é um pintor, pois o mundo exterior não passa de uma emanção do seu espírito. Também não é um poeta íntimo. É, sim, “uma inteligência que converte remotas sensações em imagens verbais”¹⁹¹ e a sua poesia é “a expressão de um sensualismo crestado pela inteligência”¹⁹².

Em Fernando Pessoa, o legado da estética de Poe rastreia-se, sobretudo, na sua capacidade de despersonalização e de desdobramento. Ora, é precisamente neste aspecto que o poeta português mais se assemelha a Paul Valéry. Com efeito, para se despersonalizar, Pessoa precisava de saber fingir e ele próprio considerava que “fingir é conhecer-se”¹⁹³. Por outras palavras, “o homem que finge tem consciência do seu fingimento, (...) é um homem que se pensa a si próprio”¹⁹⁴. Neste sentido, Fernando Pessoa é, tal como Paul Valéry, um “poeta consciente dos seus recursos”¹⁹⁵. Assim, “a concepção do acto poético sob o signo da despersonalização e da mentira é inerente à ideia de poesia comum aos dois”¹⁹⁶. No entanto, enquanto “Pessoa partia de si próprio para o conhecimento dos outros – despersonalizava-se; Valéry parte dos outros para o conhecimento de si próprio”¹⁹⁷. No fundo, “Fernando Pessoa é mais poeta que pensador; Valéry mais pensador que poeta”¹⁹⁸. Em todo o caso, ambos substantivam *terceiras pessoas* quando se trata de poetizar a intimidade: Fernando Pessoa cria Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares, entre muitas outras *personae*; Paul Valéry, menos criador, recorre a M. Teste. João Gaspar Simões sugere ainda um paralelismo entre as relações de Valéry com Teste e as de Pessoa com Caeiro: ambos se “põem a falar dos seus fantasmas com a simplicidade e a visão interior própria de quem

¹⁹⁰ *ibid.*

¹⁹¹ *ibid.*, p. 170.

¹⁹² *ibid.*

¹⁹³ *ibid.*, p. 172.

¹⁹⁴ *ibid.*

¹⁹⁵ *ibid.*, p. 173.

¹⁹⁶ *ibid.*

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 175.

¹⁹⁸ *ibid.*, p. 176.

fala de si mesmo dentro de si mesmo”¹⁹⁹. O crítico presencista demora-se ainda na sondagem de pontos de contacto e áreas de dissensão entre o heterónimo português e o francês:

A atitude positiva de Alberto Caeiro perante a natureza e a sua recusa a aceitar toda a concepção do transcendente assemelha-se ao cepticismo de Teste perante os absolutos, sejam eles do génio ou da natureza. Onde Alberto Caeiro afirma que, se depois do espaço há outro espaço e outro, não se pode admitir a existência do infinito, Teste garante-nos “Personne ne medite”, ou então declara-nos: “Eh! Monsieur! Que m’importe le *talent* de vos arbres – et des autres! ... Je suis chez *moi*, je parle ma langue, je hais les choses extraordinaires”.

Nem Alberto Caeiro nem M. Teste tinham livros. Para qualquer deles a natureza era a natureza, uma flor uma flor. Mas enquanto em Alberto Caeiro há um panteísmo amável, em Teste há uma secura e um desencanto agrestes. Caeiro ainda acreditava no génio. Teste não. “Croyez-moi à la lettre: le génie est *facile*, la fortune est *facile*, la divinité est *facile*... Je veux dire simplement – que je sais comment cela se conçoit. C’est *facile*”.²⁰⁰

Ora, é precisamente esta distinção entre Teste e Caeiro que refracta a mais fundamental diferença entre Paul Valéry e Fernando Pessoa:

Para Valéry a poesia é fácil, o génio é fácil. Assim o pensa o hiper-intelectual. Teste resume todo o Valéry. Alberto Caeiro resume uma parte de Pessoa. Enquanto aquele só acreditava na força da vontade intelectual, este confiava nas forças totais da personalidade.²⁰¹

Contudo, a verdade é que, cada vez que se pulverizava num dos seus heterónimos, Fernando Pessoa não deixava de ser um simulador: “E então lá estava outra vez o poeta que, tal qual Valéry, concebia a poesia como uma matemática dos sentidos”²⁰².

Em 1945, ano da morte do autor de *Charmes*, Gaspar Simões voltará a homenageá-lo com um pequeno texto intitulado “A lição de Paul Valéry”²⁰³, no qual explicava que a sedução exercida pelo poeta residia no seu espírito ao mesmo tempo clássico e moderno.

¹⁹⁹ *ibid.*, p. 177.

²⁰⁰ *ibid.*, p. 178.

²⁰¹ *ibid.*, p. 179.

²⁰² *ibid.*

²⁰³ João Gaspar Simões, “A lição de Paul Valéry” (1945), in *Novos Temas Velhos Temas – Ensaios de Literatura e Estética Literária*, Porto, Portugália Editora, 1967, pp. 44-48. Consta, desta mesma colectânea, outro artigo de Gaspar Simões intitulado “Paul Valéry visto por T.S. Eliot” (pp. 49-52) e datado de 1960, no qual o crítico presencista comenta um ensaio de Eliot sobre a arte poética de Valéry, publicado na revista *Preuves*.

Clássico, porque nele se abrigava um crítico, cuja principal missão era regular o génio criador, retirando à criação literária o carácter aleatório. Moderno, porque rasgava para todos os modernos horizontes inesperados, fazendo com que, em cada um deles, um crítico abrisse caminho à sua própria revelação interior, dotando-os, assim, dos seus próprios meios para levar a cabo uma indagação criativa. Por outras palavras, a sedução de Paul Valéry para todos aqueles que, como Gaspar Simões, conciliaram o crítico e o criador exercia-se “na esfera da descoberta intelectual adentro dos domínios do genial”²⁰⁴. Mais uma vez, o crítico presencista salienta que a sua inteligência superior adquiria precedência sobre o seu talento poético: “Como poeta, a sua obra não alcança a altura do seu ousar intelectual”²⁰⁵. Assim, na perspectiva de Gaspar Simões, a lição de Paul Valéry foi

Pensar o génio, ordenar a desordem nativa, inventar o imprevisto, criar no domínio da própria técnica ou meio de fazer – eis o que Paul Valéry conseguiu fazer como poeta. Mas não foi o poeta que ficou – ficou o pensador. Não foi o pensador que ficou – foi o inventor de pensamento. Não foi o inventor de pensamento que ficou – foi o recriador dos meios pelos quais o poeta cria, o pensador pensa e o inventor inventa. A obra deste grande espírito é uma lição de lucidez no meio da mais profunda obscuridade. O espírito clássico estava nele, porque nele estava um crítico que se não servia de conhecimentos adquiridos, nem de noções feitas, mas, virado para si mesmo, descobria em si os seus próprios caminhos. A fecunda lição de Paul Valéry é essa: ensinar-nos a encontrarmos em nós próprios aquilo que ele encontrou em si mesmo.²⁰⁶

Apesar da admiração reticente que Gaspar Simões reserva a Valéry, a verdade é que o poeta de *Charmes* acompanhará o autor de *Elói* ao longo de toda a sua vida. Em 1971, na revista *Colóquio/Letras*, Gaspar Simões reclama o mérito de ter sido o único crítico presencista a ponderar com justiça o contributo do poeta francês, “não como poeta, mas como ruminador da génese poética”²⁰⁷, sublinhando, ainda outra vez, que o que o atraía em Valéry era o seu “intelectualismo quase inumano”²⁰⁸, ressaltando que a “frieza plástica da sua poesia”²⁰⁹ não suscitava a sua adesão estética.

²⁰⁴ João Gaspar Simões, “A lição de Paul Valéry”, p. 47.

²⁰⁵ *ibid.*

²⁰⁶ *ibid.*, p. 48.

²⁰⁷ João Gaspar Simões, “Marcel Proust, Paul Valéry e a presença”, *Colóquio/Letras*, nº4, Dezembro de 1971, p. 30.

²⁰⁸ *ibid.*

²⁰⁹ *ibid.*, p. 31.

Não restam, pois, dúvidas de que, tal como referiu David Mourão-Ferreira, “a sedução que a obra do autor de *Charmes* e de *Monsieur Teste* viria a exercer sobre poetas e ensaístas portugueses de gerações posteriores à da *presença* (...) foi em Gaspar Simões que ela encontrou afinal, entre nós, uma primeira e precursora expressão”²¹⁰.

Foi ainda João Gaspar Simões quem, nas páginas da *presença*, deu a conhecer ao leitor português o obra de dois outros escritores franceses que foram também colaboradores assíduos da NRF: Jean Cocteau e Charles du Bos.

Num artigo intitulado “*Les enfants terribles* de Jean Cocteau”²¹¹, o crítico presencista reconhecia que esta obra vinha preencher uma lacuna do romance francês – a ausência de personagens infantis na ficção – tradutora do repúdio dos narradores franceses pelo informe. Na sua perspectiva, depois de Gide e de Proust, nenhum outro escritor francês, como Cocteau, revelava comparável talento na pintura da “psicologia inquietante da adolescência”²¹², tirando vantagem dos “mais apreciáveis dotes de poeta, de palhaço, de vidente, de pervertido, de inocente – que de tudo isto há na personalidade duma criança debruçada sobre o homem”²¹³. Enfatizando a coloração lírica do romance em apreço, Simões eleva *Les enfants terribles*, de Cocteau, ao patamar estético de *Os Precoces*, de Dostoievski, fazendo ombrear a nostálgica poética infantil do primeiro com a matização psicológica do segundo. Assim, depois de Dostoievski, Cocteau foi o único escritor capaz de sondar, em toda a sua irredutível complexidade, a consciência infantil:

Eis porque afirmei a natureza poética de *Les Enfants Terribles*. O que há de indeciso, de informe, de absurdo, de satânico, de dramático, de angélico, de transcendente na alma duma criança – está ali viva e poderosamente projectado. Tanto Paul como Elisabeth são indefiníveis. (...) Eis no que *Les Enfants Terribles* são prodigiosamente vivos. Nada de preciso se conhece daquelas duas almas. Tanto uma como outra vivem no sonho dum quarto que as fascina. Dentro desses muros há montanhas de inutilidades. (...) Mas, esse quarto é mais alguma coisa do que um quarto. Por vezes dá a impressão de flutuar no espaço com todo o seu recheio monstruoso e pueril – e subir, diluir-se, absorver Paul e Elisabeth, *jouer le jeu*.²¹⁴

²¹⁰ David Mourão-Ferreira, “Reflexos da literatura francesa em Portugal (1920-1940)”, pp. 135-136.

²¹¹ João Gaspar Simões, “*Les enfants terribles* de Jean Cocteau”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 22, Setembro-Novembro de 1929, pp. 2-4.

²¹² *ibid.*, p. 2.

²¹³ *ibid.*

²¹⁴ *ibid.*, pp. 2-3.

Eis o quadro central do romance que Gaspar Simões classifica como “romance de *projecção infinita*”²¹⁵, ou seja, “um romance sem horizontes – ilimitado”²¹⁶, onde, além e aquém do realismo e do psicologismo, prevalece o vago e a imprecisão, onde universo referencial e reconhecimento empírico são objecto de dissolução onírica. O cenário é, pois, simultaneamente “real, fantástico e nítido”²¹⁷. Ora, é precisamente a “verosimilhança deste paradoxo”²¹⁸ que constitui uma das notas mais originais e inovadoras da obra de Cocteau:

Nada de análises, de dissociações psicológicas, de edificações de personagens pelo encontro de pontos de vista a respeito do mesmo personagem; nada de revelações físicas, sintéticas, de caracteres, ou de revelações abstractas e homogêneas. Nada disto. No romance de Cocteau há, apenas, *projecção*. Os personagens são-nos mostrados, simultaneamente pelo que *são* e pelo que revelam, pelo que vivem e pelo que sonham, pela existência que trazem e pela que espalham, pela luz em que banham os corpos e pela sombra em que projectam as almas. Assim, mais do que vistos, sentidos ou adivinhados – os seus personagens respiram-se, absorvem-se, sonham-se. É no mais íntimo, no mais profundo da nossa consciência (ou inconsciência!) que os sentimos, compreendemos e amamos.²¹⁹

Por outro lado, a elegância e sóbria simplicidade do seu estilo – “profundamente francês”²²⁰ – requerem do leitor “uma colaboração activa”²²¹, tornada imprescindível pela arte da sugestão que penetra “o cérebro para iluminar o nosso além – o sub-consciente”²²². Eis como consegue Cocteau atingir a “expressão mais completa da sua individualidade”²²³.

Assim, para Gaspar Simões, além de constituir um marco fundamental da estética romanesca, *Les Enfants Terribles* permanecerá como “uma das obras mais directamente reveladoras da nossa época e como a expressão clássica dum dos temperamentos mais originais da literatura francesa”²²⁴.

É também da autoria de João Gaspar Simões o artigo intitulado “Charles du Bos”²²⁵ e publicado, em Novembro de 1939, no primeiro número da segunda série da *presença*.

²¹⁵ *ibid.*, p. 3.

²¹⁶ *ibid.*

²¹⁷ *ibid.*

²¹⁸ *ibid.*

²¹⁹ *ibid.*, p. 4.

²²⁰ *ibid.*

²²¹ *ibid.*

²²² *ibid.*

²²³ *ibid.*

²²⁴ *ibid.*

²²⁵ João Gaspar Simões, “Charles Du Bos”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, pp. 52-53.

Nesse breve texto de homenagem póstuma, o crítico francês recentemente desaparecido era apresentado como “o tipo de intelectual que a Europa talvez não veja mais”²²⁶, um homem que vivia de e para a cultura e a literatura, num estado de permanente “meditação intelectual”²²⁷. Para o crítico presencista, o autor das *Approximations* era, acima de tudo, um esteta que dedicou grande parte do seu labor ao estudo da psicologia da obra literária e à ponderação crítica de questões literárias. Longe de ser um espírito luminoso, Du Bos era antes “um espírito que procurava a clareza”²²⁸, um crítico – “talvez o maior crítico dos tempos modernos”²²⁹ – empenhado numa incessante demanda de esclarecimento: “Eis por que Charles Du Bos se não detinha à superfície das obras que estudava: mergulhava nelas, aproximava-se da sua realidade, infinitamente mais subtil, mais inefável, mais movente do que as possibilidades estáticas da inteligência”²³⁰. Ora foram precisamente estas qualidades que fizeram de Du Bos um “crítico bergsonista por excelência, com muito mais direitos e com muito mais razões de instinto que Albert Thibaudet”²³¹. Reeditando o paralelo com Proust, Gaspar Simões nota que “assim como Marcel Proust exprimiu no romance o lado bergsonista da inteligência estética contemporânea, Du Bos exprimiu-o na crítica”²³², um parentesco que se projecta no idiolecto de ambos:

Du Bos empregava a frase encadeada, exactamente como Proust. Cada elo dessa cadeia é uma aproximação maior do pensamento a exprimir. As ideias não se depositam no estilo com regularidade e exactidão. O estilo é a própria progressão das ideias na sua marcha através dos caminhos secretos que levam ao coração da obra estudada.²³³

Assim, embora de leitura nem sempre fácil, a obra de Du Bos proporciona uma sempre renovada trajectória de descoberta. Com o seu desaparecimento, “desaparece um daqueles já raros espíritos para quem a literatura é uma verdadeira religião”²³⁴.

Parece, pois, lícito asseverar que, de todos os presencistas, o autor de *Elói* foi o que de modo mais assíduo e arguto, reflectiu criticamente sobre os autores e a literatura

²²⁶ *ibid.*, p. 52.

²²⁷ *ibid.*

²²⁸ *ibid.*

²²⁹ *ibid.*

²³⁰ *ibid.*

²³¹ *ibid.*

²³² *ibid.*

²³³ *ibid.*

²³⁴ *ibid.*

francesa. De Gide a Du Bos, passando por Proust, Valéry e Cocteau, Gaspar Simões foi elegendo os seus mestres e das suas obras deduzindo os fundamentos essenciais para o travejamento da sua própria teorização estético-literária.

Quanto a Adolfo Casais Monteiro, é no domínio da poesia que encontrará as suas afinidades electivas. Contudo, não foram os poetas que então se destacavam no campo literário francês aqueles que despertaram a sua admiração. Pouco seduzido pelo hiper-intelectualismo de Valéry ou pelo automatismo psíquico de Breton, foi com Jules Supervielle que o jovem director da *presença* mais se identificou e com o qual, aliás, criou fortes laços de amizade que se repercutiram nas páginas da *presença*. No número de Julho-Outubro de 1931, Casais dedica o seu poema “Intimidade” a “Jules Supervielle: avec la plus grande admiration; avec la plus grande et la plus reconnaissante amitié”²³⁵. Pierre Hourcade, admirador e amigo do poeta francês²³⁶, foi o grande instigador e o intermediário desta relação que culminou na publicação de um dos mais desenvolvidos estudos críticos de Casais Monteiro centrado, precisamente, no estudo da poética de Supervielle²³⁷.

A introdução a este estudo vem a lume na *presença* no número de Junho de 1935, sob o título “Introdução a um ensaio sobre a poesia de Jules Supervielle”²³⁸ e é precedida por um poema inédito do autor intitulado “Le silence”²³⁹. Nesta reflexão preambular, Casais Monteiro começa por reagir contra o lugar-comum segundo o qual “a França não é um país de poetas”²⁴⁰. Esclarece, de seguida, que este critério de *direcção única*, comumente glosado na apreciação do génio poético da França, se enraíza na sua longa tradição clássica e cartesiana, onde prevalece o espírito de análise, o rigor crítico e a poesia de pendor intelectual, em detrimento do lirismo e das formas mais estremes da poesia:

²³⁵ Adolfo Casais Monteiro, “Intimidade”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 8. Os laços de amizade entre os dois poetas são recíprocos. Quando Casais Monteiro e a esposa foram detidos pela polícia do regime salazarista, em 1937, Supervielle chegou mesmo a organizar uma petição, assinada por Maritain, Paulhan, Michaux, Artaud e Pillement, para que ambos fossem libertados. Cf. Pierre Rivas, “Les amitiés françaises d’Adolfo Casais Monteiro”, *Navegações*, v. 3, nº 1, Jan./Jun. 2010, pp. 69-75.

²³⁶ Uma das conferências promovidas pela *presença*, em 1932, foi a de Pierre Hourcade intitulada “Jules Supervielle, ou une présence poétique” (*pres.*, Tomo II, Série I, nº36, Novembro de 1932, p. 15).

²³⁷ Adolfo Casais Monteiro, *Descobertas no mundo interior: a poesia de Jules Supervielle*, edições *presença*, 1938.

²³⁸ Adolfo Casais Monteiro, “Introdução a um ensaio sobre a poesia de Jules Supervielle”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, pp. 12-14.

²³⁹ Jules Supervielle, “Le silence”, *ibid.*, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, p. 12.

²⁴⁰ Adolfo Casais Monteiro, “Introdução a um ensaio sobre a poesia de Jules Supervielle”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, p. 12.

(...) foi de se ter como certo que a França era o berço das “ideias claras e distintas”, que no espírito da sua literatura predominava o amor da subtileza analítica aliado ao culto da forma perfeita e “rigorosa”, que o génio francês manifestava no mais alto ponto a tendência para transpor os dados do instinto e do sentimento em termos de raciocínio discursivo, para os ver sob o ponto de vista da razão – foi por se saber tudo isto que se concluiu que a França não podia ter, na sua literatura, manifestações altamente líricas.²⁴¹

Ora, na perspectiva de Casais Monteiro, esta imagem da literatura francesa, alicerçada no modelo de classicismo setecentista, que tornou hegemónico um determinado gosto e moldou os espíritos, deformando a visão da literatura precedente, assim como a dos séculos seguintes, revela-se bastante redutora e parcelar para dar conta do génio literário francês, sobretudo quando aplicada às suas superiores personalidades e às obras-primas literárias. Assim, cabe “àqueles que aspiram a não julgar uma literatura segundo o ideal estético duma época, o dever de tentar abranger a sua variada e por vezes contraditória riqueza”²⁴². Neste sentido, as obras não devem ser avaliadas a partir de uma bitola estético-formal apriorística, porquanto cada época funda a sua própria axiologia que, portanto, não tem nunca valor perene e universal. Por outras palavras, “nenhum critério teórico pode aspirar à universalidade”²⁴³.

Na sequência destas pressuposições, Casais Monteiro salienta a pertinência de uma postura de historicismo anti-normativo:

(...) sendo qualquer concepção de carácter estético a redução a teoria das grandes criações duma época dada, o único critério que permite pormo-nos acima dessa temporalidade é aquele que esteja isento de carácter apriorístico e teórico. Isto é: a arte não pode ser considerada senão como manifestação de beleza; a arte só pode ser apreciada como arte, como coisa cujas qualidades não lhe são conferidas pelo facto de se conformar a certos princípios e regras, mas sim pelo seu intrínseco valor como revelação de beleza. Uma estética não pode reflectir senão o gosto duma época; e é conceder demasiado, pois “gosto” envolve já o sentido do belo; mais exacto será dizer que apenas reflecte a técnica própria aos artistas mais significativos da época: ora, só a técnica é susceptível de ser codificada. Tudo o mais – e este “mais” é o essencial –, visto que pertence à categoria dos valores irredutíveis a pensamento discursivo, não pode ser transposto em termos de explicação.²⁴⁴

²⁴¹ *ibid.*, p. 13.

²⁴² *ibid.*

²⁴³ *ibid.*

²⁴⁴ *ibid.*

Dado que cada contexto epocal apresenta a sua própria fisionomia estética, as suas várias tendências e os seus artistas, dotados de uma personalidade individualizada e inconfundível, a literatura não deve ser aferida a partir de um crivo teórico abstracto, mas sim a partir da “personalidade do génio literário dum povo, duma época, dum escritor”²⁴⁵.

É, pois, fundamental que, em cada artista, se surpreenda a “nota essencial de sua voz”²⁴⁶ e se fixem as “características próprias do seu génio”²⁴⁷. Só assim se poderá perceber o génio de Supervielle, “um dos maiores líricos da França contemporânea”²⁴⁸, cuja criação poética, atendendo exclusivamente a esse critério de *direcção única*, se revelaria excêntrica à tradição literária francesa. Casais Monteiro pretende, assim, demonstrar que “por muito que a sua poesia deva a um *clima psíquico* sem raízes na literatura francesa, o seu aparecimento de modo algum significa o seu nascimento *ex nihilo*”²⁴⁹. Ressalva ainda que “o mesmo sucede com toda a poesia de vanguarda”²⁵⁰, uma vez que toda a inovação em arte é reputada como profanação pelos espíritos medíocres, pelos “zeladores do passado”²⁵¹ que se quedam pelo valor facial das obras sem aceder à sua íntima estrutura e beleza.

Prosseguindo a sua argumentação com o elenco dos diferentes estádios evolutivos da poesia francesa de Baudelaire ao ultra-realismo, Casais Monteiro nota que, a partir de Baudelaire, a diacronia estético-literária se orientou num sentido novo, fundado numa nova visão da realidade: “De Baudelaire para cá o mundo interior adquire um maior relevo, a natureza comunica-se mais directamente ao poeta, e os mundos instintivo e afectivo recebem da sua voz uma interpretação mais viva”²⁵². É, pois, esta nova concepção da arte que se encontra na génese da revolução poética do século XX e foi nela que se inspiraram os mais influentes poetas modernos. Com efeito, no século XX, a poesia passou a ser concebida como “uma forma de conhecimento, como um acto em si, e não como descrição, relato ou reconstituição”²⁵³. Ora, embora próximas desta nova orientação poética, os simbolistas afastaram-se dela ao enfatizarem a musicalidade do significante poético em detrimento do sentido. Não acolheram, pois, a mensagem implícita de Baudelaire, nem a

²⁴⁵ *ibid.*

²⁴⁶ *ibid.*

²⁴⁷ *ibid.*

²⁴⁸ *ibid.*

²⁴⁹ *ibid.*

²⁵⁰ *ibid.*

²⁵¹ *ibid.*

²⁵² *ibid.*, p. 14.

²⁵³ *ibid.*

profecia de Rimbaud, segundo a qual “o poeta tem de *se faire voyant*”²⁵⁴, ou seja, tem de fazer emergir no seu espírito aquelas faculdades latentes que o colocarão em contacto com o *real autêntico*. O ultra-realismo levou a mensagem de Rimbaud às suas últimas consequências, alheando-se do seu carácter artístico e convertendo a busca pelo *real autêntico* em “clima de gelada abstracção”²⁵⁵. Nestes moldes, o ultra-realismo, “renegando a arte, busca tão-somente a revelação da mais oculta realidade psíquica”²⁵⁶, tal como preceitua André Breton, no seu famoso “Manifeste du Surréalisme”, onde define esta nova tendência como um “automatisme psychique par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée”²⁵⁷. Breton certifica ainda “l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale”²⁵⁸. Ora, apesar desta negligência do estético, Casais Monteiro considera que, na verdade, “o ultra-realismo não pode deixar de ser tomado, pelo menos em parte, como doutrina de carácter estético”²⁵⁹. Assim, relativamente à estética ultra-realista, conclui:

Na sua ambição de superar tudo aquilo em que lhes parece haver vestígios de controle da razão, inclusive a poesia, os ultra-realistas esqueceram que a profecia de Rimbaud – o poeta tem de *se faire voyant* – não vale senão como profecia para a própria arte, e que só na expressão de carácter estético a penetração, a descoberta do mundo subliminal e transnatural podem realizar-se; isto é: que só em criações de beleza se dá essa revelação, que ter forma de beleza comunicativa lhe é essencial, e que portanto nenhum *processo*, nenhum método é válido quando levado a cabo com a estrita preocupação de procura experimental.²⁶⁰

Partindo do contraste com o ultra-realismo, Casais Monteiro propõe-se analisar e situar a obra de Jules Supervielle, no panorama da poesia francesa de então:

Contemporaneamente ao aparecimento das tendências extremas como o dadaísmo e, agora, o ultra-realismo, Supervielle soube, como Fargue, Jouve, Michaux, preservar a sua rota.

²⁵⁴ *ibid.*

²⁵⁵ *ibid.*

²⁵⁶ *ibid.*

²⁵⁷ *ibid.*

²⁵⁸ *ibid.*

²⁵⁹ *ibid.*

²⁶⁰ *ibid.*

Veremos qual o caminho seguido pelo poeta, a sua libertação lenta das influências da época, até ao renascimento como um dos mais pessoais, e inconfundíveis, como um dos maiores poetas do seu tempo.²⁶¹

Será esta a linha argumentativa desenvolvida no seu ensaio sobre Supervielle, intitulado *Descobertas no mundo interior: a poesia de Jules Supervielle* e publicado em 1938, com a chancela das edições *presença*, contendo a seguinte dedicatória: “Ao Pierre Hourcade, recordando dois anos de inesquecível camaradagem”²⁶². Trata-se do primeiro trabalho crítico sobre o poeta, divulgado numa altura em que a própria França não havia ainda consagrado criticamente o génio de Supervielle²⁶³. O livro será reeditado, em 1945, sob um título diferente, mas “sem alterações substanciais, por ter o autor entendido que os livros posteriormente publicados pelo poeta não alteram as perspectivas aqui lançadas sobre a sua obra”²⁶⁴. Tal como o subtítulo antecipa – *A poesia de Jules Supervielle: estudo e antologia* –, o livro é composto por um estudo sobre o poeta, seguido de uma antologia das suas principais obras²⁶⁵. Na secção ensaística intitulada “A poesia de Jules Supervielle”²⁶⁶, Casais Monteiro resenha a evolução poética do autor desde *Poèmes* (1919) a *Les Amis Inconnus* (1934), passando por *Débarcadères* (1922), *Gravitations* (1932) e *Le Forçat Innocent* (1930)²⁶⁷.

Relativamente à sua obra mais antiga, *Poèmes*, o presencista considera que nela não se encontra ainda cabalmente definida a personalidade de Supervielle. Impregnados de um simbolismo formal, não há nada, nestes poemas, “que o ponha acima de muitos dos poetas da época simbolista e post-simbolista”²⁶⁸, embora preludiem a emergência de Supervielle como um poeta de real valor. Os primeiros sinais de evolução, conquanto ténues, detectam-

²⁶¹ *ibid.*

²⁶² Adolfo Casais Monteiro, *Descobertas no mundo interior: a poesia de Jules Supervielle*, Coimbra, edições *presença*, 1938.

²⁶³ O primeiro livro sobre Supervielle, em língua francesa, é publicado apenas um ano depois. Trata-se do estudo de Christian Sénéchal, *Jules Supervielle, poète de l'univers intérieur*, Paris, Jean Flory, 1939. Como a obra de Casais Monteiro, compreende um ensaio precedido por alguns versos inéditos do poeta.

²⁶⁴ Adolfo Casais Monteiro, *A poesia de Jules Supervielle: estudo e antologia*, Lisboa, Editorial Confluência, 1945, p. 6. É esta edição que citaremos neste trabalho.

²⁶⁵ As obras reunidas nesta antologia são: *Poèmes* (1919); *Débarcadères* (1922); *Gravitations* (1932); *Le forçat innocent* (1930); *Les amis inconnus* (1934); *La fable du monde* (1938); *Poèmes de la France malheureuse* (1942). Estas duas últimas não constam da primeira edição.

²⁶⁶ *ibid.*, pp. 7-64.

²⁶⁷ Além da já referida “Introdução”, este ensaio divide-se em três capítulos: “I – A voz incerta: De *Poèmes* a *Débarcadères*” (pp. 19-27); “II – A realidade dos mundos imaginários” (pp. 29-49); “III – A conquista da realidade integral: a) A consciência prisioneira: *Le forçat innocent* / b) A vitória pela humildade: *Les amis inconnus*” (pp. 51-64).

²⁶⁸ Adolfo Casais Monteiro, *A poesia de Jules Supervielle: estudo e antologia*, p. 21.

se apenas no livro seguinte, *Débarcadères*, e unicamente no que diz respeito à interferência do elemento exótico. Com efeito, o exotismo que, nos *Poèmes*, configurava uma cenografia exterior ao poeta, transforma-se, em *Débarcadères*, numa “atmosfera viva, sem nada de artificioso e literário”²⁶⁹. Supervielle começa, assim, a emancipar-se da influência simbolista, tanto no que respeita à forma (“recriação da palavra” e “revigoramento da expressão”²⁷⁰) como ao conteúdo (as suas descrições e paisagens promanam “mais da alma do que do mundo visível”²⁷¹). Neste momento transicional, Casais Monteiro define Supervielle como um “poeta entre dois mundos”²⁷² e *Débarcadères* como “a luta entre o poeta que acaba de nascer e o *outro*”²⁷³.

Ora, esta ideia de contraste e de forças antagónicas constitui o substrato da evolução poética de Supervielle, claramente visível em *Gravitations*, onde a sua “dupla existência de europeu e de americano”²⁷⁴ se reveste de um significado especial. Com efeito, renunciando ao descritivismo paisagístico, a poesia de Supervielle é percorrida por este duplo desígnio, ao qual se acrescenta um elemento novo: o céu, ou melhor, o universo astral. Assim, a “vinculação europeia e americana”²⁷⁵, a “descoberta dos infinitos espaços interestelares”²⁷⁶ e a “imagem do infinito que lhe dão as travessias oceânicas”²⁷⁷, em conjugação com uma “certa margem de mistério”²⁷⁸, são factores externos que distinguem a poesia de *Gravitations* da anterior. Nesta obra, a matéria autobiográfica revela-se essencial, pois, graças a ela, Supervielle “abriu em si as possibilidades de se tornar o aventureiro de um mundo perdido para a maior parte dos homens”²⁷⁹. Em concomitância com esta evolução de conteúdo, Casais Monteiro refere também uma significativa evolução formal. Com efeito, Supervielle nunca abdicou da sua independência relativamente às tendências extremas da literatura francesa, como o dadaísmo e o ultra-realismo, embora não tenha

²⁶⁹ *ibid.*, p. 23.

²⁷⁰ *ibid.*, p. 25.

²⁷¹ *ibid.*, p. 23.

²⁷² *ibid.*

²⁷³ *ibid.*

²⁷⁴ *ibid.*, p. 26. Jules Supervielle (1904-1960) nasceu, de pais franceses, no Uruguai, onde passou a sua infância. Regressou a França, na adolescência, e aí permaneceu até à sua morte. Nunca perdeu o contacto com o país que o viu nascer (tinha inclusivamente dupla nacionalidade) e onde estanciou prolongadamente, sobretudo durante as duas guerras mundiais. Estas frequentes viagens entre a Europa e a América influenciaram, de forma decisiva, a configuração do seu universo poético.

²⁷⁵ *ibid.*, pp. 32-33.

²⁷⁶ *ibid.*, p. 33.

²⁷⁷ *ibid.*

²⁷⁸ *ibid.*

²⁷⁹ *ibid.*, p. 38.

enfeitado a fecunda renovação que elas proporcionaram, delas absorvendo aquilo de que precisava para construir a sua própria língua poética:

(...) ele recebeu, sem espírito sectário, aquilo de que precisava: o apelo a uma revisão de valores, ao mesmo tempo que o salubre oxigénio da *atitude* inocente que se despe de todo o sabido para se mergulhar na realidade nua. Para Supervielle a poesia nunca foi um puro instrumento de descoberta; não deixou nunca de a conceber como arte (...). Mas a atmosfera de revolta, o *julgamento* de todos os valores considerados indiscutíveis, o desvendar-se de novas direcções possíveis para a poesia, que esses movimentos trouxeram ou provocaram – tudo isso o ajudou a encontrar o *timbre*, o *acento* e a *melodia* próprios à expressão dessa descoberta-criação de um novo mundo, a que estava votado.²⁸⁰

Ora, o deslumbramento pela descoberta, a viagem do poeta até aos astros e a sua peregrinação pelos espaços em busca de mundos imaginários são as isotopias que conferem unidade a *Gravitations*, cuja atmosfera poética “tem a bruma do sonho”²⁸¹. Casais Monteiro qualifica esta atmosfera de “fantasmagoria supervielliana”²⁸², definindo-a como:

(...) a palavra fantasmagoria, no meu vocabulário (...), sugere toda essa riqueza multímoda de imagens vindas de todos os recantos do Universo, e as estranhas, nunca vistas repercussões de umas às outras, essa *implicação* de luminosidade e de bruma, de grito e de murmúrio que ressoa por toda a poesia de Supervielle, e que em *Gravitations* toma predominantemente um carácter cósmico, de mensagem astral, de comunicação entre o poeta e imaginários mundos siderais, em imaginárias dimensões de espaços de sonho.

Contudo, é em *Le Forçat Innocent*, “a mais rica de todas as obras de Supervielle”²⁸³, que o poeta revela um aprofundamento integral da sua personalidade. Nesta obra, embora persistam a melodia e atmosfera de *Gravitations*, a voz do poeta “aborda regiões mais íntimas da alma, e à viagem pelos mundos imaginários se sobrepõe a viagem no interior do próprio viajante”²⁸⁴. *Le Forçat Innocent* é, antes de mais, a expressão da irremediável sujeição do poeta e da sua insuprível insatisfação perante a

²⁸⁰ *ibid.*, p. 39.

²⁸¹ *ibid.*, p. 47.

²⁸² *ibid.*, p. 49.

²⁸³ *ibid.*, p. 53.

²⁸⁴ *ibid.*, p. 52.

impossibilidade de reintegração no mundo puramente terreno: “o poeta não só se sente prisioneiro, como prisioneiro de si próprio, pois que nele se combatem um apelo terreno e a impossibilidade de lhe responder”²⁸⁵. No entanto, embora “mais rico em directa comunicação do que o poeta sente quando se contempla”²⁸⁶, *Le Forçat* não possui “aquela ressonância universalista e cósmica de *Gravitations*”²⁸⁷, apresentando-se antes como “a outra face dessa expansão”²⁸⁸. Casais Monteiro ressalva ainda que “nada obsta a que a desorbitação de *Gravitations* fosse simultânea da consciência e do sentimento de prisioneiro que se revela predominantemente em *Le Forçat*”²⁸⁹, não sendo de todo impossível que “ambas essas direcções existissem juntamente na consciência do poeta”²⁹⁰.

Se *Gravitations* exprime a expansão da subjectividade aos mundos imaginários e *Le Forçat Innocent* a impossibilidade de comunhão e o desespero da consciência cativa, *Les Amis Inconnus* pode ser considerado como um equilíbrio entre esses dois pólos. A voz do poeta “torna-se menos afirmativa ainda, mais que nunca é murmúrio, hesitação, desenhando quási imperceptíveis sombras sobre as paredes da prisão”²⁹¹. No entanto, a poesia de Supervielle recusa a estagnação entre esses dois extremos. Verifica-se, neste último livro, uma complexificação traduzida “[n]um enriquecimento no aprofundar, sem conquista de novos domínios”²⁹². O poeta torna-se “mais rico de ternura para com as suas criaturas”²⁹³ e a sua voz adquire uma tonalidade de doce melancolia, exprimindo um afecto resignado por todas as coisas que o rodeiam.

O presencista conclui o seu ensaio em torno da obra de Supervielle, sugerindo uma linha evolutiva que co-implica *Gravitations*, *Le Forçat Innocent* e *Les Amis Inconnus*:

(...) e toda a sua obra se poderia resumir assim: tentativa para destruir as fronteiras que a cegueira dos homens estabeleceu ao meio da realidade integral. Ora essas duas metades têm para o poeta igual realidade – ou igual irrealidade. A situação do poeta em face dessa realidade integral não varia nestes três livros, o que varia é a sua maneira de procurar conquistá-la –: dominador, pela superação, em *Gravitations*; vencido e preso nas malhas do seu próprio sonho, em *Le Forçat Innocent*;

²⁸⁵ *ibid.*

²⁸⁶ *ibid.*, p. 55.

²⁸⁷ *ibid.*

²⁸⁸ *ibid.*

²⁸⁹ *ibid.*, p. 56.

²⁹⁰ *ibid.*

²⁹¹ *ibid.*, p. 58.

²⁹² *ibid.*, p. 60.

²⁹³ *ibid.*, p. 61.

aceitando-a, nem dominador nem dominado, recebendo humildemente o dom de fraternizar com todas as coisas, sofrendo resignado o nem sempre as poder penetrar, em *Les Amis Inconnus*.²⁹⁴

Casais Monteiro termina aqui o seu estudo sobre a trajectória poética de Supervielle, por considerar que, após *Les Amis Inconnus*, “não houve enriquecimento, nem surgiram novos caminhos na sua poesia”²⁹⁵.

O crítico português continuará a manifestar a sua profunda admiração pelo poeta francês, comentando valorativamente a sua obra em vários artigos, posteriormente coligidos em *A palavra essencial*, onde constituem um capítulo exclusivamente dedicado a Jules Supervielle²⁹⁶.

No primeiro texto deste capítulo, Casais Monteiro volta a debruçar-se sobre a poesia de Supervielle. Após breve excursão biográfico sobre o autor, o crítico realça a nobreza do seu carácter, cuja modéstia e imparcialidade não desmentem o seu génio criador. Do ponto de vista literário, Casais sublinha que Supervielle “deu à poesia francesa uma dimensão nova e profundamente original”²⁹⁷, ou melhor, “ele fez uma revolução, mas os sinais distintivos dessa são a discrição, o pudor, a humildade”²⁹⁸. Não satisfazendo nenhuma paixão, “nem a clássica nem a anticlássica”²⁹⁹, a poesia de Supervielle ocupa um “ponto equidistante”³⁰⁰ relativamente a estas duas inclinações da poesia francesa, o que explica a lentidão com que a sua obra se impôs no campo literário francês. A segunda guerra mundial trouxe enfim à obra de Supervielle a merecida projecção, visto que “nesses anos de violência e dor desmedidas só as vozes mais autênticas, mais capazes de falar à alma e ao coração podiam estar à altura da tragédia que caiu sobre a França”³⁰¹. Com efeito, “poeta cósmico sem grandiloquência”³⁰², Supervielle soube, pela *sotto voce* da sua poética, falar dentro de cada homem: “ele soube falar íntima e pessoalmente, carinhosa e afectivamente, estabelecendo com eles uma relação humana, da pedra e do planeta, das

²⁹⁴ *ibid.*, p. 64.

²⁹⁵ *ibid.*, p. 6.

²⁹⁶ Adolfo Casais Monteiro, “Supervielle”, in *A palavra essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, pp. 175-219. Este capítulo subdivide-se em seis partes, correspondendo cada uma delas a um artigo. “A poesia de Supervielle” (pp. 177-199); “Supervielle e um suposto mito” (pp. 200-203); “Supervielle et Valéry” (pp. 204-208); “O poeta que o tempo escolherá” (pp. 209-212); “Ouvindo Supervielle sobre a poesia” (pp. 212-215); “Na morte do poeta” (pp. 216-219).

²⁹⁷ *ibid.*, pp. 178-179.

²⁹⁸ *ibid.*, p. 179.

²⁹⁹ *ibid.*, p. 180.

³⁰⁰ *ibid.*

³⁰¹ *ibid.*, pp. 180-181.

³⁰² *ibid.*, p. 181.

nossas vísceras e de Deus, do pássaro e do fantasma, da terra e do invisível”³⁰³. Por outras palavras, ele soube falar “tanto do infinitamente pequeno como do infinitamente grande, tanto de ínfimo como do imenso”³⁰⁴. Ora, é este sublime jogo dialéctico que tipifica o estilo e o universo superviellianos. Assim, a poesia de Supervielle exerceu, na moderna poesia francesa, “a função insólita e oposta de integrar ao homem o irreal, de o humanizar pela fraternidade”³⁰⁵, residindo no amor o pólo unitário da sua visão poética.

A este estudo sobre a poesia supervielliana, segue-se um ensaio intitulado “Supervielle e um suposto mito”³⁰⁶, no qual Casais Monteiro entra em polémica com Tatiana W. Greene e Étiemble, dirimindo equívocos surgidos na interpretação do seu ensaio sobre Supervielle que ambos os autores retomaram nos seus estudos sobre o poeta.

No texto seguinte, Casais Monteiro coloca em diálogo “Supervielle e Valéry”³⁰⁷ a propósito da poesia pura, considerando que só o primeiro conseguiu atingir a essência do lirismo, através do contacto com a vida e da experiência humana, ausentes na poesia de Valéry, excessivamente racionalista e conceptual:

Enquanto Valéry se fecha, se corrompe e estiola procurando extrair de um eu afinal estéril as possibilidades de vida que afinal só a entrega à circunstância, ao momento, lhe poderiam dar, Supervielle luta para quebrar as grades da prisão conceptual. (...) Enquanto na poesia de Valéry encontramos uma consciência que pretende libertar-se do particular e atingir uma supraconsciência em que só a essência permanecesse, vemos na de Supervielle um apelo ao real, ao instante, à presença concreta. Enquanto para Valéry o real e o instante não passam de pretextos (...), Supervielle só neles pode ver o fruto a ganhar, as iluminações da sua poesia. Ora, é este o único caminho possível, ao poeta, para a essência: contacto do poeta, na sua própria vida, com cada instante; experiência humana, individual, particular.³⁰⁸

Casais Monteiro regressará a este paralelo entre as poéticas de Valéry e de Supervielle, para vaticinar que “O poeta que o tempo escolherá”³⁰⁹ será, sem dúvida, o segundo, porque “os grandes poetas são aqueles que acrescentam uma nova região às

³⁰³ *ibid.*

³⁰⁴ *ibid.*

³⁰⁵ *ibid.*, p. 191.

³⁰⁶ *ibid.*, pp. 200-203.

³⁰⁷ *ibid.*, pp. 204-208.

³⁰⁸ *ibid.*, pp. 207-208.

³⁰⁹ *ibid.*, pp. 209-212.

regiões poéticas já conhecidas”³¹⁰. Ora, contrariamente a Valéry, cuja “voz prolonga vozes alheias”³¹¹; Supervielle tornou-se um “poeta de expressão nova e inconfundível”³¹²:

Porque é pela voz e não pelos temas que o poeta nos toca mais profundamente; é pela voz, quer dizer, por algo que é ao mesmo tempo música e sentido, ritmo e melodia, objecto e sugestão, razão e sentimento, que, como todos os autênticos poetas, Supervielle vem ao nosso encontro.³¹³

Manifestando embora sincera gratidão a Casais Monteiro pelo estudo pioneiro que consagrou à sua obra, Supervielle não aceita a sobrevalorização relativamente a Valéry que Casais “sacrificava a seus pés, forçando talvez a diminuição de um em favor da elevação do outro”³¹⁴. Assim, o poeta de *Gravitations* defende o do *Cimetière Marin* perante o de *Confusão*: “Auprès de Sénéchal j’ai défendu Claudel, auprès de vous, Valéry”³¹⁵.

Casais Monteiro voltará a homenagear Supervielle por altura da sua morte, reiterando a sua enorme admiração por um dos poetas que considera ter sido um dos seus “deuses”³¹⁶ e lamentando que a sua obra nunca tenha sido devidamente valorizada, “porque (...) não se presta à celebridade fácil e rápida”³¹⁷. No entanto, aquela “conquista de insuspeitadas regiões da poesia que tornou difícil a sua aceitação”³¹⁸ é, precisamente, o que lhe granjeará “um lugar cada vez maior entre a dos grandes poetas franceses”³¹⁹.

Supervielle foi o decisivo mediador da relação entre Casais Monteiro e Henri Michaux. A ele ficou o presencista a dever “o conhecimento da obra e a amizade de Henri Michaux, talvez em 1930, quando este admirável poeta era pouco mais que desconhecido”³²⁰. O convívio entre os dois poetas desenrolou-se durante a estada de Michaux, em Portugal, onde chegou em Outubro 1934. Deslumbrado pelo país e pelo povo português, o autor de *Un barbare en Asie* escreve a Supervielle: “Je suis enfin arrivé au pays et à la race qui me plaisent”³²¹. A Jean Paulhan, o poeta francês descreve Portugal

³¹⁰ *ibid.*, p. 210.

³¹¹ *ibid.*

³¹² *ibid.*, p. 211.

³¹³ *ibid.*, p. 212.

³¹⁴ *ibid.*, p. 213.

³¹⁵ *ibid.*, p. 212.

³¹⁶ *ibid.*, p. 216.

³¹⁷ *ibid.*

³¹⁸ *ibid.*, p. 217.

³¹⁹ *ibid.*

³²⁰ Adolfo Casais Monteiro, *A palavra essencial*, pp. 177-178.

³²¹ Carta de Michaux a Supervielle, Outubro de 1934, *apud* Pierre Rivas, “Les amitiés françaises d’Adolfo Casais Monteiro”, *Navegações*, v. 3, nº 1, Jan./Jun. 2010, p. 73.

como “le seul pays avec le Brésil qui rejoigne l’Extrême-Orient. La Paix. Et puis les femmes portugaises, que vous dire de plus : nous nous plaisons”³²². Esta breve incursão em terras lusas ter-lhe-á fornecido o argumento essencial do seu *Voyage en grande Garabagne* (1936), “composé à partir de notes de voyages et d’inventions, en particulier au Portugal”³²³.

Em Novembro de 1934, por intermédio de Supervielle, Michaux entra em contacto com Casais: “Supervielle vient de m’envoyer votre adresse que j’avais égarée”³²⁴. A partir daí os dois poetas não mais deixarão de se corresponder. É, pois, o início de uma longa amizade que levará Casais Monteiro a publicar, na *presença*, dois textos de Michaux³²⁵, introduzidos por uma nota sobre o autor.

Neste preâmbulo³²⁶, o presencista contesta a filiação de Michaux no movimento *supra-realista*, alegando que “a arte de Michaux está bem longe de poder ser enquadrada numa tendência que, por ser revolucionária e anti-formalista, não deixa de ter os seus *mots-d’ordre*, e até um *método*”³²⁷. Tanto na sua obra propriamente poética, como nos seus livros de viagem, o autor manifesta sempre a mesma preocupação: “a busca da verdadeira realidade para lá da aparência, uma implacável ofensiva contra todas as formas erradas da vida e do homem”³²⁸. Nas suas viagens, apenas lhe interessa o encontro com o homem autêntico, preterindo a restituição da cor local ou de qualquer forma de pitoresco, salvo se revestirem algum significado essencial. Michaux é, pois, o protótipo do verdadeiro viajante, na medida em que “não procura despersonalizar-se ante a novidade, num ilusório desejo de objectividade”³²⁹, mas sim “con-viver, entregar-se, com inteira *honestidade*, às formas de existência e de pensamento que se lhe vão desvendando”³³⁰. O seu estilo, hostil a qualquer formalismo discursivo, é o reflexo do seu “espírito subtil, penetrante e vidente”³³¹, que faz dele um “daqueles voyants que Rimbaud anunciava”³³². Casais Monteiro afirma ainda que Michaux, porque não tem *seriedade*, possui, como todos os escritores trágicos, a intuição do cómico, “dum cómico truculento que é como uma

³²² Carta de Michaux a Jean Paulhan, Outubro de 1934, *ibid.*

³²³ Henri Michaux, *ibid.*

³²⁴ Carta de Michaux a Casais Monteiro, 10 de Novembro de 1934, *ibid.*

³²⁵ Michaux, “Poésie” ; “Le colonel embarrassé”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 47, Dezembro de 1935, p. 2.

³²⁶ Adolfo Casais Monteiro, “Henri Michaux”, *ibid.*

³²⁷ *ibid.*

³²⁸ *ibid.*

³²⁹ *ibid.*

³³⁰ *ibid.*

³³¹ *ibid.*

³³² *ibid.*

demonstração pelo absurdo da face trágica das coisas”³³³ e que constitui estratégia segura para “um terrível aprofundamento do homem subterrâneo”³³⁴. É através da imaginação, “força primordial de toda a criação artística”³³⁵, que se manifesta a sua vis cómica, “com a lógica racionalmente absurda dos pesadelos”³³⁶.

Desta síntese crítica sobre as afinidades electivas da *presença*, parece poder deduzir-se que os mentores da revista coimbrã seleccionaram os seus mestres de pensamento e de escrita entre as figuras tutelares da *NRF*. É inegável a admiração idolátrica que todos os presencistas votam a Marcel Proust. O fascínio por André Gide desvanecer-se-á progressivamente, sobretudo para Régio, mas o seu timbre crítico-doutrinário ficará para sempre inscrito nas páginas da *presença*. Valéry será sempre um modelo controverso para João Gaspar Simões, que com ele mantém uma relação ambivalente, na qual, todavia, prevalece a afectuosa admiração. Já ao diálogo frutífero de Casais Monteiro com Supervielle preside uma recompensadora reciprocidade. Facilmente se compreende, portanto, que, para além dos ecos que destas afinidades remanesceram na *presença*, elas se intuem também, de modo flagrante ou discreto, na esfera da criação dos mentores presencistas, numa intencional interpenetração de magistério crítico e oficina literária.

³³³ *ibid.*

³³⁴ *ibid.*

³³⁵ *ibid.*

³³⁶ *ibid.*

3. A revista *presença*: filha espiritual da revista NRF

Ninguém diria, à primeira vista, que a irreverente e iconoclasta *presença*, que viera a lume com apenas oito páginas, fosse *filha espiritual* – para retomar uma expressão de Eugénio Lisboa³³⁷ – da sóbria e austera *Nouvelle Revue Française*, cujos fascículos já ultrapassavam, em 1914, as 150 páginas. Como vimos, a primeira fora fundada por um grupo de jovens estudantes de Coimbra, oriundos da pequena e média burguesia e com escassos recursos; a segunda fora obra de um grupo de homens maduros e afluentes, oriundos da alta ou média burguesia e que privavam com a elite intelectual parisiense. No entanto, apesar da distância geográfica, social e intelectual que separava estes dois universos, foi na NRF que a *presença* encontrou a matriz fértil que impulsionou a sua criação.

Um exame global desenvolvido nos dois capítulos anteriores permitiu discernir inúmeros e significativos pontos de afinidade entre as duas revistas, designadamente no que diz respeito aos processos de conquista do campo literário e à organização interna de ambas as publicações.

Relativamente à órbita evolutiva das duas revistas e à sua imposição no meio literário, ambas partilham a circunstância de constituírem as únicas iniciativas especificamente artísticas da sua época. Com efeito, tal como a NRF, também a *presença* se impôs, num plano doutrinário e num plano crítico, como núcleo de convergência de um sector cultural produtor de um pensamento original e inovador sobre arte e crítica.

Por outro lado, tanto a revista parisiense como a coimbrã conseguiram impor-se como os mais conceituados e duradouros órgãos literários do seu tempo. Isto, após terem travado uma longa e árdua cruzada pela conquista de um espaço próprio, adoptando estratégias comuns, a começar pelo apuro da apresentação gráfica, que a NRF nunca descurou e que a *presença* foi aprimorando número após número. Outra estratégia de implantação prosseguida pelas duas revistas foi a paulatina expansão da rede de colaboradores: a NRF impõe-se, desde o início, como órgão plural de abertura a artistas das mais diversas tendências, elegendo como requisito exclusivo de selecção a isenção e originalidade da arte; na sua esteira, também a *presença* se veio a distinguir das revistas suas congéneres por congregar nas suas páginas dezenas de artistas da mais plural

³³⁷ *ibid.* Ver também, do mesmo autor: “As Invasões Francesas”, in Otilia Pires Martins (coord.), *Portugal e o outro: uma relação assimétrica?*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2002, pp. 67-77.

ascendência estética e ideológica, regendo-se apenas pela liberdade de criação. Uma das mais notáveis particularidades de ambas foi o papel mobilizador que desempenharam, nos respectivos contextos artísticos, na captação de novos talentos, adquirindo rapidamente um irradiante prestígio junto das novas gerações.

Da análise do processo de implantação das duas revistas no campo literário, destaca-se ainda a natureza artisticamente intercomunicante dos seus respectivos projectos literários, que depressa transcenderam a esfera da literatura para se estenderem às mais diversas modalidades de criação. Com efeito, se a *NRF* empreendeu um vasto repertório de iniciativas culturais inspiradas pelos mesmos princípios estéticos e morais que a revista (como por exemplo os colóquios de Pontigny, o teatro *Le Vieux-Colombier* e as edições *NRF*), também a *presença*, com recursos bem mais modestos, desenvolveu uma regular actividade editorial (“Edições *presença*”), do mesmo modo que organizou exposições de pintura, concertos e conferências literárias.

Ainda no tocante à trajectória evolutiva destes dois órgãos literários, o período áureo de ambas as revistas, ou seja, a sua fase de maior notoriedade coincide com a primeira metade da década de trinta, que se revelou, tanto para a *NRF*, como para a *presença*, uma época intensamente fértil e produtiva. Tal como a revista de Gide, também a de Régio entra em declínio a partir de meados dos anos trinta, pois os tempos iam mudando e a defesa da liberdade e da autonomia estética afastava-se, cada vez mais, das urgências da História que impunham antes uma intervenção cívica, política e moral. No fundo, as duas revistas eclipsam-se em 1940 a *mãe* em Junho e a *filha espiritual* em Fevereiro.

Uma colação dos sumários da *NRF* com os da *presença* e um exame mais atento da organização interna de ambas não deixam dúvidas sobre o peso e o alcance da influência da primeira sobre a segunda.

Relembramos que os sumários da *NRF* se organizavam, geralmente, em torno de dois núcleos fundamentais: o corpo principal, composto por um artigo de fundo (texto programático da autoria de um dos fundadores), pela rubrica “Textes” (do nº1 ao nº 12), alguns poemas, outros artigos, um texto em prosa (excerto de um romance, de uma novela ou de um ensaio); e o corpo crítico, composto pelas famosas Notas, que, por seu turno, se dividiam em várias rubricas (“La littérature”, “La poésie”, “Le roman”, “Le théâtre”, “La musique”, “Les arts”, “Lettres étrangères”, “Divers”, “Lectures”, “Traduction”, “Les

revues”, “Memento bibliographique”, “Correspondance”). Entre estas duas partes essenciais, destacavam-se as crónicas regulares mais importantes, assinadas por autores como Thibaudet, Suarès e Gide.

Se observarmos atentamente a constituição e a evolução dos sumários da *presença*, notamos que, de número para número, eles vão revelando crescentes afinidades com os da *NRF*, tornando manifesto por parte dos presencistas um nítido esforço de aproximação (para não dizer imitação) da estrutura interna da sua mentora parisiense. Com efeito, tal como a *NRF*, os primeiros fascículos da *presença* abrem com um longo artigo programático, da autoria de um dos fundadores, ao qual se seguem, geralmente, alguns poemas, um excerto de um texto em prosa (novela, romance ou peça de teatro), outros poemas, ensaios críticos e as rubricas “Legendas cinematográficas” e “Os vencedores de Paris”. Estas duas últimas secções convocam, inevitavelmente, as rubricas da *NRF* intituladas “Le cinéma” (a partir de Dezembro de 1926) e “La peinture” (incluída, a partir de 1921, na rubrica “Les arts”, que também engloba “Les expositions”). À imagem da sua matriz inspiradora, a *presença* publica, no seu primeiro número, uma página intitulada “Opiniões”, na qual se reproduzem citações que condensam e corroboram o ideário estético da revista. Apresentadas em francês e assinadas por nomes bem familiares à *NRF* (Proust, F. Fels, Cocteau e Vlaminck), estas frases poderiam, perfeitamente, constar da secção “Textes” da revista francesa:

Bien qu'on dise avec raison qu'il n'y a pas de progrès, pas de découvertes en art, mais seulement dans les sciences, et que chaque artiste recommençant pour son compte un effort individuel ne peut y être aidé ni entravé par les efforts de tout autre, il faut pourtant reconnaître, que dans la mesure où l'art met en lumière certaines lois, une fois qu'une industrie les a vulgarisées l'art antérieur perd rétrospectivement un peu de son originalité. (Marcel Proust)

Toute création d'art est une agression contre le goût et l'éducation des foules. (F. Fels)

La personnalité ne réside pas dans la répétition d'une audace, mais, au contraire, dans l'indépendance que l'audace permet. (Jean Cocteau)

En art, il n'y a que deux choses essentielles : l'instinct et le don. (Vlaminck)³³⁸

³³⁸ “Opiniões”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, p. 3.

A secção “Opiniões” inclui ainda, no número de Novembro de 1927, uma famosa citação de Gide, que ilustra modelarmente a forma como os presencistas perspectivavam a obra de arte:

Toutes les grandes œuvres d’art sont d’assez difficile accès. Le lecteur qui les croit aisées, c’est qu’il n’a pas su pénétrer au cœur de l’œuvre. Ce cœur mystérieux, nul besoin d’obscurité pour le défendre contre une approche trop effrontée ; la clarté y suffit aussi bien. (André Gide)³³⁹

Se, inicialmente, a *presença* indicia uma estrutura muito mais flexível e menos metódica do que a *NRF*, alternando aleatoriamente crítica e criação, percebe-se todavia, que, paulatinamente, a revista coimbrã vai adoptando uma fisionomia cada vez mais remanescente da da revista parisiense.

No final do 12º fascículo da revista coimbrã (Maio de 1928), destaca-se uma pequena rubrica intitulada “Correio da *presença*” que, a partir do número de Março-Junho de 1931, se subdivide em “Livros e folhetos”, “Revistas” e “Jornais”. Este espaço era consagrado a um registo fidedigno, pontuado por numerosas citações, das principais publicações nacionais e estrangeiras, revelando, assim, evidentes analogias com as secções “La revue des revues” (recenseamento das principais revistas nacionais e estrangeiras) e “Memento Bibliographique” (listagem das publicações mais importantes e mais recentes do panorama literário francês e internacional) da *NRF*.

A partir do número de Janeiro de 1929, surge a secção “Comentário”, na qual a *presença* pretendia, em sintonia com a sua vocação de folha independente de arte e crítica, manifestar a sua opinião relativamente a toda a produção literária nacional e internacional, entrando frequentemente em polémica com outros órgãos literários³⁴⁰. Ora, tinham sido precisamente estes os objectivos nucleares da secção “Notes” da *NRF*. Assiste-se a uma nítida evolução desta rubrica, cuja dimensão vai sendo objecto de considerável expansão, paralelamente a uma diversificação dos seus centros de interesse artísticos. Assim, no nº 43

³³⁹ “Opiniões”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 7, 8 de Novembro de 1927, p. 6.

³⁴⁰ “Parece que alguns destes comentários surpreenderam desagradavelmente pessoas mais ou menos atingidas... na sua própria pessoa ou na dos amigos. (...) Contra qualquer dos nomes sobre os quais incida qualquer nosso comentário desagradável, bem como a favor de qualquer dos nomes aos quais tributemos o nosso louvor, – nenhum pré-juízo de qualquer espécie nos move. A *Presença* tem sido, é, e será (...) uma folha independente de arte e crítica. E os seus comentários são exclusivamente movidos por interesses de tal ordem. (...) Conforme julgarmos ser justo censurar ou louvar, censuraremos ou louvaremos novos ou velhos, *passadistas* ou *futuristas*, consagrados ou principiantes. Quando errarmos – pedimos que nos mostrem o erro. Mas em certos casos... estamos certos de não errar. (“Comentário”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 22, Setembro-Novembro de 1929, p. 15.

(Dezembro de 1934), procede-se a uma ordenação dos comentários, que, tal como na *NRF*, passam a organizar-se em diferentes rubricas: “Cinema português”, “Música”, “Teatro”, “Pintura”, entre outras.

No número 19 (Fevereiro-Março de 1929), surge a rubrica “*presença regista*”, que, à imagem das “Notules” da *NRF*, é uma espécie de apontamento crítico sobre qualquer acontecimento artístico digno de interesse, seja ele a publicação de um livro, a exibição de um filme, uma exposição de pintura ou a audição de uma peça musical.

A partir de Janeiro de 1930, as últimas páginas da revista coimbrã são preenchidas por uma nova secção, intitulada “Crítica”, na qual se concentram importantes artigos crítico-valorativos sobre as novidades literárias. O formato e conteúdo³⁴¹ são nitidamente devedores das notas e recensões críticas da *NRF*. No entanto, se nos primeiros anos da sua existência, a revista de Gide se recusava a publicar notas críticas sobre as obras dos seus colaboradores, o mesmo não acontece na *presença*, cujo primeiro artigo crítico é redigido por João Gaspar Simões a propósito de um livro de Adolfo Casais Monteiro, publicado com a chancela das Edições *presença*³⁴². Tal como aconteceu com a *NRF*, esta secção será dilatada de fascículo para fascículo, reunindo um número cada vez maior de notas críticas. Apesar de nunca chegar a ser tão extensa como a da revista parisiense, a verdade é que a autonomização desta secção crítica veio a revelar-se um acontecimento bastante significativo e inovador no panorama literário português, porquanto se tratava de uma tentativa pioneira de conceder dignidade de género ao discurso da crítica literária.

Com as secções “Crítica”, “Comentário”, “*presença regista*” e “correio da *presença*” vemos constituir-se o aparelho crítico da *presença*, que se vai progressivamente destacando, de forma cada vez mais nítida e estruturada, no final de cada fascículo. Assim, a folha coimbrã vai adoptando, de número para número, uma fisionomia cada vez mais sobreponível à da *NRF*, repartindo o seu conteúdo nos mesmos dois blocos fundamentais: o do corpo principal (que integra os principais textos de crítica e criação) e o do corpo crítico da revista.

Contudo, é na segunda série da *presença* que as semelhanças com a estrutura da *NRF* se tornam ainda mais evidentes, a começar pela configuração material da revista, que

³⁴¹ Referimo-nos, por exemplo, à semelhança estrutural dos títulos (“*Écrit sur l’eau*, par Francis de Miomandre”, *NRF*, nº1, pp. 217-218 – “*Os sete poemas líricos*, de Afonso Duarte”, *pres.*, nº 26, pp. 10-11) ou ainda ao formato da secção, que, tal como na *NRF*, é mais compacta e apresenta caracteres mais pequenos.

³⁴² João Gaspar Simões, “*Confusão*, poemas por Adolfo Casais Monteiro (edições *presença*, Coimbra)”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 24, Janeiro de 1930, p. 13.

se torna bem mais extensa e sóbria do que a da *folha de arte e crítica*. Nestes dois últimos números, a partição entre o corpo de textos principais e o aparelho crítico da revista é nítida. No último número, a secção “Comentário” acusa novas alterações, transformando-se em “Gazeta da *presença*”³⁴³, que se subdivide em “Pequenos ensaios”, “Comentários”, “Actualidades”, “Correio” (onde se transcrevem cartas enviadas à *presença*) e “Polémica” (espaço consagrado às réplicas de todos os visados pelas investidas críticas da *presença*)³⁴⁴. Estas duas últimas subsecções, de carácter declaradamente interactivo, apresentam inegáveis laços de parentesco com a secção “Correspondance” que surge nas páginas da *NRF* a partir de Junho de 1922 e na qual dão a conhecer algumas cartas dos leitores, juntamente com a devida resposta da responsabilidade da redacção da revista.

A despeito de todas estas semelhanças físicas e estruturais, é no ideário da *presença* que a influência da *NRF* mais se intui. Ao relembrar, anos mais tarde, a sua apresentação por Gaston Gallimard ao circuito da *NRF*, que o acolheu generosamente, em 1913, por ocasião da publicação do seu *Jean Barois*, Roger Martin du Gard evoca, num exercício de afectuosa rememoração, o espírito que então imperava na *rue Madame*:

La phalange de la *NRF* m’offrait tout à coup autre chose : une accueillante famille spirituelle, dont les aspirations, les recherches, étaient semblables aux miennes, et où je pouvais prendre place sans rien aliéner de mon indépendance d’esprit – car il n’y avait pas moins doctrinaire que ce libre groupement d’amis, très spécieusement qualifié de “chapelle” par ceux qui les jugeaient du dehors.³⁴⁵

Tal como a *NRF*, a *presença* também foi um agrupamento livre de amigos – ou, nas palavras de Gide, “un groupement d’esprits libres”³⁴⁶ – sem nada de doutrinário. E se a primeira foi depreciativamente apodada de “capela do Gide” ou de “la bande à Gide”, pelos que a julgavam de fora, à segunda se associará análogo epíteto, ficando conhecida

³⁴³ Cf. “Gazeta da *presença*”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, p. 125.

³⁴⁴ “Sem ter a intenção de atacar indivíduos, algumas vezes *presença* terá de atacar indivíduos pelas doutrinas que espalhem ou atitudes que representem. Podem alguns dos atacados querer responder nas próprias páginas da *presença*; ou em qualquer outro lugar, e não ter onde. Pelo seu carácter, impossível à *presença* abrir-se a longas controvérsias. Todavia, oferece as suas páginas a *uma* resposta de quem pretenda responder: mesmo quando nessa resposta seja o autor menos delicado ou menos justo para com a revista ou qualquer dos seus directores”. (Secção “Polémica”, *ibid.*, p. 140).

³⁴⁵ Roger Martin du Gard, “Souvenirs autobiographiques et littéraires”, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. LXIII.

³⁴⁶ André Gide, “La *NRF*, un groupement d’esprits libres” [*Le Gaulois du dimanche*, 10 de Julho de 1920], in *La Nouvelle Revue Française*, nº 588, Fevereiro de 2009, p. 36.

por “capela do Régio”: às revistas em si sobrepuseram-se as suas carismáticas figuras tutelares, os seus notáveis mentores ideológicos. A verdade é que nem uma nem outra se acantonaram naquele espírito de capela que tanto repudiavam e que, algo ironicamente, as estigmatizou para a posteridade. Ambas devem, antes, ser consideradas como um agregado de individualidades artisticamente conscientes, reguladas não por uma estética particular, mas irmanadas na defesa de uma arte total e na recusa do formalismo e da rigidez prescritiva das normas.

Com efeito, no momento da sua formação, a geração da *NRF* caracterizou-se por uma atitude de inconformismo, pela recusa dos valores vigentes, pelo afrontamento iconoclasta dos poderes oficiais e pelo recrutamento dos seus mestres entre jovens escritores quase desconhecidos que, como ela, rastreavam impiedosamente as insuficiências do presente, com vista à sua superação futura. Ora, foi precisamente esta a tomada de posição da *presença*, unida numa mesma condenação da crítica tradicional, da literatura oficial, da mediocridade da Academia, elegendo como mestres os vultos quase desconhecidos de *Orpheu*.

Tanto o grupo de Gide como o de Régio lutavam por uma renovação estético-literária que viesse pôr termo ao estado de indigência e debilidade em que se arrastavam a literatura, a crítica e a arte em geral, impondo os seus respectivos (mas coincidentes) protestos de revolta contra o *establishment* literário e contra a concepção da arte como questão definitivamente dirimida. Num texto de homenagem póstuma a Oscar Wilde, Gide cita uma frase do dramaturgo irlandês que, desde então, se tornou célebre: “Il y a (...) deux espèces d’artistes: les uns apportent des réponses, et les autres, des questions”³⁴⁷. Ora os escritores da *NRF*, tal como os da *presença*, pertenciam ao segundo grupo, ou seja, ao daqueles que colocam as questões incómodas, pois, para eles, a verdadeira função da arte não era resolver os problemas, mas sim formulá-los.

Neste sentido, podemos afirmar que a *NRF* e a *presença* foram dois movimentos em torno dos quais gravitavam personalidades criadoras individuais, unidas por uma mesma vontade de renovação literária e contrárias a qualquer forma de subordinação doutrinária ou academicista. As únicas leis às quais o artista se podia voluntariamente submeter eram as leis do seu próprio génio criador.

³⁴⁷ André Gide, “Oscar Wilde – *in memoriam*”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 131.

Assim, o projecto inicial de ambas as revistas assentava na criação de um espaço exclusivamente consagrado à literatura e à arte, no qual se abrigasse uma criação simultaneamente rigorosa e imune ao espírito de capela, obedecendo apenas aos imperativos categóricos da liberdade, independência e autonomia artísticas. Com efeito, a *NRF* marcava, desde o início, uma posição estética bem definida, assente, essencialmente, na prática de uma literatura viva e não académica, na independência da arte relativamente aos valores políticos e morais, na valorização dos conceitos de originalidade e sinceridade artísticas, na busca da expressão do indivíduo autêntico, na afirmação do primado do indivíduo criador, na defesa de um individualismo criador e de um critério crítico-judicativo puramente estético e na ausência de fronteiras artísticas e culturais, ou seja, na abertura intercomunicante às mais diversas formas de arte, assim como às influências dos modelos estrangeiros, enjeitando todas as limitações decorrentes de um conceito restritivamente nacionalista de literatura. Ora, foi precisamente neste conjunto de princípios programáticos que a *presença* encontrou os ingredientes necessários para a decantação do seu próprio ideário estético-literário:

O grupo da *NRF* oferecia, pois, um leque de “sugestões” exemplares: defesa da originalidade e do génio interior do artista, com o corolário da preservação da sua liberdade interior, sinceridade, com todas as harmónicas que a perturbam, tónica nos valores específicos da arte (...), coragem municiada numa hábil estratégia de avanço e recuo (...) curiosidade por culturas diversificadas e alheias (...) e, por fim, desejo de uma arte viva (Gide referir-se-ia ao mundo fechado e sufocante das academias simbolistas, acusando-as pela sua “falta de curiosidade e de élan, pelo seu pessimismo corrosivo e pela sua resignação”): uma arte alimentada por um tumulto interno sabiamente contido por uma disciplina eficaz. Vemos, por aqui, que nenhuma destas “sugestões” passou despercebida aos homens da *presença* – vindo até a tornar-se os “leit-motivs” recorrentes de um discurso estético singularmente articulado, repetido, frequentemente clarificado e magnificado e, pelo que toca aos adversários, distorcido, “reduzido”, caricaturado e até – aconteceu! – lido de pernas para o ar.³⁴⁸

Tal como a *NRF*, a *presença* afirmou-se por meio de uma assumida intenção pedagógica: a de impor um novo discurso sobre a arte, centrado numa crítica livre. Perseverando numa disciplina resistente, a revista coimbrã propôs-se reflectir sobre a literatura a partir de grandes problemáticas, constituir um cânone crítico de autores e encetar um esforço concertado de inovação do campo literário nacional, celebrando as

³⁴⁸ Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, pp. 39-40.

obras literárias da actualidade. Ao apostar numa profunda renovação do sector crítico, a *presença* surgia com um programa singularmente inovador, num circuito literário onde à crítica não era reconhecida ainda a cidadania de género. Foi na revista de Gide que a folha de arte e crítica coimbrã se apoiou para levar a cabo a sua estratégia de reconfiguração da cartografia literária portuguesa. Aliás, como no caso da *NRF*, a fortuna da *presença* passará pela primazia concedida à teoria e crítica literárias.

Assim, a proximidade da carta de intenções programáticas bem como a natureza comum dos princípios recusados conduziram a um análogo conceito de arte e a um recentramento da perspectiva crítica, orientada por um mesmo critério e tendo em vista fins semelhantes. Neste sentido, será legítimo afirmar que a presença do espírito *NRF* na *presença* se evidencia, sobretudo, no terreno da crítica e da doutrinação estética, tal como, de resto, reconhece João Gaspar Simões:

Em verdade a presença da cultura francesa – ou, mais particularmente, da sua literatura – na *Presença* portuguesa – na *Presença* da literatura portuguesa – irá traduzir-se antes num influxo de natureza crítica – crítica e doutrinária – do que num influxo de natureza criativa. Nem o romance nem a poesia que constituirão as linhas de força da literatura presencista acusam uma tão patente presença da cultura ou da literatura francesa de entre duas guerras (...) como a acusam as linhas de força da crítica e da doutrinação estética da referida literatura. Aliás, se olharmos para a França no tempo em que a *Nouvelle Revue Française* era, por assim dizer o foco de irradiação da cultura gálica, ser-nos-á legítimo admitir que, na gente da *NRF*, o espírito crítico ou o pensamento crítico-estético dominava o espírito criador ou criativo. Não só André Gide exprimirá, em termos de grande elevação, a transcendência desse espírito crítico (...), muitos outros dos homens da *Nouvelle Revue Française* – de Jacques Rivière a Alain, de Albert Thibaudet a Charles Du Bos – irão influir decisivamente na orientação crítica e na doutrinação estética da gente presencista. Ainda hoje o que de mais vivo subsiste no ideário da *Presença* é aquilo que constitui a sua recusa a dissociar a literatura do homem e a comprometer aquela em qualquer holocausto feito quer às ideias políticas quer aos princípios ideológicos, holocausto de que a pura literatura seja a vítima.³⁴⁹

Admitindo que a influência da *NRF* sobre a *presença* se manifesta, sobretudo, no seu ideário estético-literário, tentaremos, de seguida, destacar as vertentes deste programa em que mais explicitamente se intui a inspiração modelizante do espírito *NRF*.

³⁴⁹ João Gaspar Simões, “Presença da literatura francesa na *presença* da literatura portuguesa”, in *Actes du Colloque L’enseignement et l’expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 127-128.

4. Uma matriz estético-literária: ressonâncias e transfigurações

O exame comparativo atento das duas revistas não deixa dúvidas de que a *NRF* de orientação gideana foi a matriz conceptual que serviu de base à constituição do ideário estético-literário da *presença*. Foi na *NRF* de Gide e de Rivière que os presencistas foram colher os fundamentos teóricos para a delineação do seu próprio conceito de modernismo, para um entendimento conciliatório e construtivo do binómio arte/crítica e para o desenvolvimento da sua vocação cosmopolita.

4.1. Da *NRF* à *presença*: para uma genealogia do conceito presencista de modernismo

“Inclino-me perante as leis de Beleza, mas não posso com as convenções”³⁵⁰. Eis um *dictum* de Ibsen que se pode aplicar tanto à teorização estética da *NRF*, como à da *presença*, que lhe seguiu o rasto. Com efeito, enquanto instância de radicação do segundo modernismo em Portugal, a verdade é que a *presença* se distingue do *Orpheu* pelo seu pendor menos vanguardista, assim como pela sua vocação crítica e didáctica, tendo-se apropriado da revista de Gide como precedente modelar. Com efeito, o discurso dos presencistas sobre a literatura e a arte em geral é tributário da lição estético-literária que receberam dos mestres franceses reunidos em torno da *Nouvelle Revue Française*. Foi esta lição que substanciou o conceito presencista de modernismo.

A teoria estética da *presença* vai adquirindo contornos bem definidos ao longo dos 27 números que constituem o primeiro volume da revista, através de um diálogo a duas vozes – as de José Régio e João Gaspar Simões – às quais se juntará, mais tarde, a de Adolfo Casais Monteiro. É graças à actividade ensaística destes três presencistas que “o conceito estético-literário e histórico-periodológico de *Modernismo* alcança definitivamente direito de cidadania na crítica e na história da literatura portuguesa contemporânea”³⁵¹. Casais Monteiro foi o próprio a admitir que os sucessivos artigos de Régio, assim como alguns de Gaspar Simões, “constituem a plataforma essencial de uma

³⁵⁰ Ibsen, *apud* Afonso Duarte, “A lição de Ibsen”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 11, 31 de Março de 1928, p. 5.

³⁵¹ Vítor M. de Aguiar e Silva, “A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa”, p. 158 (o itálico é do autor).

geração, e marcam as suas posições fundamentais na valorização de uma literatura, de uma arte moderna internacional”³⁵².

O conceito presencista de modernismo não pode ser entendido senão à luz de outra noção crucial que é a de Arte Viva, exposta por José Régio logo no primeiro número da revista, no seu célebre ensaio intitulado “Literatura Viva”³⁵³, por muitos considerado o “programa e bandeira da nova revista”³⁵⁴. O mentor da *presença* abria esse artigo inaugural com um lapidar pronunciamento:

Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe.³⁵⁵

Régio elegia, assim, os dois conceitos que considerava indissociáveis e impreteríveis para a concretização de uma literatura viva: a originalidade e a personalidade. Literatura viva significa, pois, literatura original, aquela que nasce do âmago inimitável do eu criador, revelando o mais sincero e genuíno temperamento do artista. A esta literatura contrapunha Régio a literatura morta, ou seja, “aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria”³⁵⁶. Com efeito, “a excentricidade, a extravagância e a bizarria podem ser poderosas – mas só quando naturais a um dado temperamento artístico”³⁵⁷, pois “toda a originalidade calculada”³⁵⁸ é falsa. Assim, se os autores da literatura viva são criadores autênticos, os da literatura morta – ou livresca – não passam de meros arremedadores factícios.

Régio aproveita para traçar um diagnóstico da literatura portuguesa do primeiro quartel do século XX, caracterizada precisamente pela profusão de imitadores e minada por dois vícios que a minorizam irremediavelmente: “a falta de originalidade e a falta de sinceridade”³⁵⁹. No panorama literário português preponderava, na perspectiva do ideólogo presencista, um “exagerado gosto da retórica”³⁶⁰ e um “pedantismo de fazer literatura”³⁶¹

³⁵² Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 117.

³⁵³ José Régio, “Literatura Viva”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, pp. 1-2.

³⁵⁴ Carlos Santarém Andrade, *Presença, uma revista, um movimento...*, p. 10.

³⁵⁵ José Régio, “Literatura Viva”, p. 1.

³⁵⁶ *ibid.*

³⁵⁷ *ibid.*

³⁵⁸ *ibid.*

³⁵⁹ *ibid.*

³⁶⁰ *ibid.*

que inevitavelmente redundaram na substituição da “personalidade pelo estilo”³⁶² e da “arte viva pela literatura profissional”³⁶³, privada desse “carácter de invenção, criação e descoberta que faz grande a arte moderna”³⁶⁴. Os críticos portugueses, “amadores de antiguidades”³⁶⁵, iam no encalço desses simuladores e só se interessavam genuinamente por uma obra quando ela exibia “a sua velhice precoce e paramentada”³⁶⁶, desfuncionalizando assim o verdadeiro papel do crítico que consiste precisamente em “discernir e separar os simuladores, mais ou menos hábeis que eles sejam, dos criadores autênticos”³⁶⁷. Assim sendo, propõe Régio uma definição operatória de literatura viva:

Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço.³⁶⁸

Este artigo de abertura é estrategicamente ilustrado, na secção “Opiniões”³⁶⁹, por uma extensa citação de Proust que vem confirmar pela *auctoritas* as palavras de Régio, na medida em que o romancista francês caracteriza a modernidade de uma obra de arte em função, simultaneamente, de uma retoma da tradição (sem a qual a novidade perderia todo o seu impacto) e de uma aposta na inovação (que torna obsoletos os cânones estéticos precedentes):

Bien qu’on dise avec raison qu’il n’y a pas de progrès, pas de découvertes en art, mais seulement dans les sciences, et que chaque artiste recommençant pour son compte un effort individuel ne peut y être aidé ni entravé par les efforts de tout autre, il faut pourtant reconnaître, que dans la mesure où l’art met en lumière certaines lois, une fois qu’une industrie les a vulgarisées l’art antérieur perd rétrospectivement un peu de son originalité.³⁷⁰

³⁶¹ *ibid.*

³⁶² *ibid.*

³⁶³ *ibid.*

³⁶⁴ *ibid.*

³⁶⁵ *ibid.*

³⁶⁶ *ibid.*

³⁶⁷ *ibid.*

³⁶⁸ José Régio, “Literatura Viva”, p. 2.

³⁶⁹ “Opiniões”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, p. 3

³⁷⁰ Embora, na *presença*, não apareça citada a fonte, esta citação foi colhida no romance *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* [1918], Paris, GF-Flammarion, 1987, pp. 226-227.

Estes conceitos de originalidade e sinceridade serão reiterados à saciedade por João Gaspar Simões que insistirá, ainda mais enfaticamente do que Régio, na importância da “região mais profunda, inocente e virginal de cada homem”³⁷¹ e naquele “espírito de sinceridade que atinge as fronteiras do infantil, do inviolado e é profundamente individual”³⁷². Para o crítico de *Temas*, a obra de arte será tanto mais verdadeira e viva quanto mais sincera for a personalidade do seu criador. Assim, sendo “a vida o fundamental elemento valorativo de qualquer obra literária”³⁷³, o artista deve optar pela mais primordial sinceridade, para que esta alcance a mais profunda vitalidade. Só assim o artista se poderá considerar a encarnação do espírito modernista:

Não é por se dizer *modernista* ou querer sê-lo que o é; como não é por ser *modernista* que é grande – um artista é grande quando é ele próprio, e tanto maior quanto mais original, mais pura, mais virgem for a sua personalidade. O que exibir mais poderosa, natural e sinceramente estas qualidades será o mais modernista dos artistas.³⁷⁴

Quatro anos antes, num artigo seminal intitulado “Sur un nouveau mal du siècle”, já Marcel Arland advogava, nas páginas da *NRF*, que a mais premente necessidade da literatura era a de recobrar vida: “C’est en s’éloignant de ce triple mensonge d’attitudes, de gestes et de fantaisie, que la littérature qui se cherche aujourd’hui acquerra des chances, non peut-être de succès immédiat, mais de vie”³⁷⁵. Daí ser urgente caminhar “vers l’absolue sincérité”³⁷⁶, o que irá compelir a nova geração de escritores a um trabalho solitário, emancipando-se necessariamente dos circuitos inibidores das escolas. Neste sentido, a atenção e o interesse do criador deverão centrar-se, essencialmente, no seu próprio *eu*, objecto a perseguir pelos meios ao seu alcance: “avant toute littérature il est un objet qui m’intéresse d’abord: moi-même. De cet objet je cherche à m’approcher par les plus purs moyens qu’il m’est possible de trouver”³⁷⁷.

³⁷¹ João Gaspar Simões, “Individualismo e universalismo”, *presença*, Tomo I, Série I, nº4, 8 de Maio de 1927, p. 1.

³⁷² *ibid.*

³⁷³ João Gaspar Simões, “Depois de Dostoievski”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº6, 18 de Julho de 1927, p. 1.

³⁷⁴ João Gaspar Simões, “Modernismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nºs 14-15, 23 de Julho de 1928, p. 3. (O itálico é do autor.)

³⁷⁵ Marcel Arland, “Sur un nouveau mal du siècle”, *NRF*, nº 125, Fevereiro de 1924, in Pierre Hebey, *L’esprit NRF 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990, p. 463.

³⁷⁶ *ibid.*

³⁷⁷ *ibid.*, p. 464.

As reflexões expendidas por Régio em “Literatura Viva” serão retomadas e amplamente desenvolvidas no número-manifesto da *presença*, preenchido integralmente por um artigo intitulado “Literatura livresca e literatura viva”³⁷⁸, considerado “o mais completo manifesto e panorama crítico da revista, com a sua vasta estante giratória de nomes recomendados de lombada”³⁷⁹.

Nesse manifesto, Régio ratifica a subordinação da obra de arte à individualidade do seu criador, proclamando que “a arte é uma recriação individual do mundo”³⁸⁰ e que “na obra de arte, o mundo existe através da individualidade do artista”³⁸¹. Assim, se a apreensão da realidade e do universo dimana dos sentidos e da experiência interior de cada indivíduo, na obra de arte o mundo existe e exprime-se em função da personalidade artística do seu criador, entendendo-se por personalidade artística “a maneira própria, original, dum indivíduo *exprimir* acções e reacções próprias, originais”³⁸². Neste sentido, afirmando “que é verdade o estilo ser o homem”³⁸³, Régio homologa os conceitos de *estilo* e *individualidade artística*, legitimando essa correlação nos seguintes termos:

Individualidade artística, ou estilo, será pois a maneira pessoal, característica, espontânea, fatal, dum artista conceber e realizar. E a sua individualidade artística será, por assim dizer, uma *resultante estética* da sua humanidade: da sua individualidade de homem: da maneira involuntária por que os seus nervos, a sua inteligência, a sua imaginação, o seu “coração” (diria o santo) apreendem a vida.³⁸⁴

Por outras palavras, o estilo é a maneira pessoal e espontânea de um artista conceber a sua obra, ou seja, a sublimação estética da sua humanidade, ou melhor, da sua individualidade de homem. Assim, “toda a criação artística é uma expressão do geral mas através do particular, do universal mas através do individual”³⁸⁵.

A defesa presencista do individualismo na criação literária articula-se, pois, com uma conceituação modernista da arte, caracterizada, precisamente, por uma inabdicável individualidade, com origem na tão celebrada originalidade da obra literária.

³⁷⁸ José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, *presença*, Tomo I, Série I, nº 9, 9 de Fevereiro de 1928.

³⁷⁹ Óscar Lopes, “Doutrina Literária Presencista”, in *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 630-654.

³⁸⁰ José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, p. 2.

³⁸¹ *ibid.*

³⁸² *ibid.*, p. 4.

³⁸³ *ibid.*

³⁸⁴ *ibid.*

³⁸⁵ José Régio, “Vistas sobre o teatro”, in *Três ensaios sobre Arte*, Porto, Brasília Editora, 1980, p. 122.

Como lógica defluência desta proclamação da individualidade do artista, Régio considera o homem como cerne da obra de arte, através da qual o artista poderá manifestar, de forma sincera e desinteressada, a sua própria humanidade. No seu artigo intitulado “Li-te-ra-tu-ra”, verdadeiro compêndio da teoria presencista, Régio propõe-nos uma lúcida definição da arte, em que enfatiza a sua intrínseca essência humana:

(...) a arte é expressão, sugestão, ou representação do mundo (interior ou exterior) através dum temperamento próprio, dum conhecimento pessoal, duma alma individualizada. (...) Por mais *próprio*, porém, que seja o seu temperamento; ou mais *pessoal* o seu conhecimento; ou mais *individualizada* a sua alma (...), – o artista é homem; e a sua expressão, sugestão ou representação do mundo – humana. Eis um primeiro elemento da moralidade intrínseca da obra de arte: a sua humanidade.³⁸⁶

Estas palavras evocam, inevitavelmente, a concepção estético-literária de André Gide, que, centrada na prospecção da natureza psicológica do fenómeno literário, elevava o homem a protagonista da obra de arte, através da qual o artista desocultava uma expressão desinteressada da sua própria humanidade³⁸⁷. Na perspectiva de Gide, a obra de arte proporcionava não só uma experiência de autognose, como também uma via de autoconstrução, pois, ao criá-la, o artista descobria-se e refundava-se a si próprio. Assim, para o autor de *Les faux monnayeurs*, mais do que um espelho, a obra de arte é criação e “cette création est en même temps création de lui-même”³⁸⁸; o artista “se fait en faisant, et l’écriture chez lui est technique d’autoconstruction”³⁸⁹. Em suma, Gide concebe o artista como um criador semi-inconsciente de si mesmo e o acto de criação como um processo obscuro e mistérico de desocultação epifânica da sua própria personalidade:

Le véritable artiste reste toujours à demi inconscient de lui-même, lorsqu’il produit. Il ne sait pas au juste qui il est. Il n’arrive à se connaître qu’à travers son œuvre, que par son œuvre, qu’après son œuvre.³⁹⁰

³⁸⁶ José Régio, “Li-te-ra-tu-ra”, *presença*, Tomo II, Série I, nº45, Junho de 1935, p. 16.

³⁸⁷ João Gaspar Simões, “A crítica literária contemporânea em França e Portugal”, pp. 38-40.

³⁸⁸ Roger Bastide, *Anatomie d’André Gide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 136.

³⁸⁹ *ibid.*

³⁹⁰ André Gide, *Dostoïevsky*, p. 82.

Esta consagração de um individualismo mobilizador da criação, centrado na valorização do homem e da sua individualidade no acto artístico, será reiterada por João Gaspar Simões que reivindicou que, mais do que humana, a arte fosse expressão privilegiada do humano individual:

Afigura-se-nos verdade incontestada toda a criação artística ser de fonte individual. Por detrás de toda a obra de arte está, sem nenhuma dúvida, uma individualidade humana.³⁹¹

Tal como Gide, o crítico da *presença* considera que “o homem é o objecto de toda a criação estética”³⁹² e que o artista superior é aquele “que mais original, individual, possuir a alma e, logo, o que à realidade apuser um mais puro sistema de reacções”³⁹³. A descoberta e a valorização do inconsciente e os contributos da psicanálise confluíram, de forma decisiva, nesta “feição individualista que a literatura contemporânea tão maravilhosamente ostenta”³⁹⁴. Com efeito, o artista moderno tentou descobrir-se “no que tem de mais pessoal, de mais original, de mais radicalmente distinto de todos os outros”³⁹⁵. Daí a tónica colocada pela arte moderna no individual, orientando-se no sentido da revelação do que de mais inexplorado, misterioso e íntegro existia no homem: “Eis a razão da arte moderna oferecer um tão vasto panorama de exotismos, de singularidades. Hoje domina o indivíduo”³⁹⁶. Ao realizar a obra de arte, o artista não cria; recria-se antes a si próprio, revelando a sua humanidade irreduzível e essencial. Gaspar Simões descreve, assim, a arte como sendo um “processo de auto-realização individual”³⁹⁷, cujo papel consiste, essencialmente, em recriar ou revelar o homem que o artista é”³⁹⁸, facultando “um espelho do próprio homem”³⁹⁹. Glosando Gide e a célebre fórmula do seu *Narcisse* – “Pouvoir se voir! Un miroir! un miroir! un miroir!”⁴⁰⁰ –, Gaspar Simões certificava que a finalidade do artista devia ser “ver-se a si mesmo, ou realizar-se a si mesmo”⁴⁰¹.

³⁹¹ João Gaspar Simões, “Da ordem na literatura”, *Novos Temas*, p. 13.

³⁹² João Gaspar Simões, “Individualismo e universalismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº4, 8 de Maio de 1927, p. 1.

³⁹³ *ibid.*

³⁹⁴ *ibid.*

³⁹⁵ João Gaspar Simões, “Pequeno ensaio sobre o modernismo”, in *Temas*, Coimbra, Edições *presença*, 1929, p. 201.

³⁹⁶ *ibid.*

³⁹⁷ “Do progresso, da missão e da essência em arte”, *Novos Temas*, p. 50.

³⁹⁸ *ibid.*, p. 45.

³⁹⁹ *ibid.*, p. 51.

⁴⁰⁰ André Gide citado por João Gaspar Simões, *ibid.*

⁴⁰¹ *ibid.*, p. 52.

Comunicando à obra a sua sincera individualidade, defluente “da região mais profunda, inocente e virgem de cada homem”⁴⁰², o artista imprimir-lhe-á, para além do seu inevitável cunho subjectivo, um alcance universal, revelando o seu “poder humaníssimo de mobilidade e perpetuidade”⁴⁰³. É, precisamente, “neste poder natural de contínuo renascimento, nesta mocidade insuperável”⁴⁰⁴ que radica a universalidade da obra de arte, pois, perante ela, experienciarão os seus sucessivos destinatários históricos “o choque humaníssimo da sua vitalidade”⁴⁰⁵.

(...) uma alma quanto mais pura se manifestar tanto mais probabilidades de compreensão acarreta, pois é da sua pureza e da singularidade que se derrama a verdadeira semente universalista. (...) Ora a universalidade dum obra varia na razão da sua humanidade.⁴⁰⁶

Esta postulação de que a obra de arte é tanto mais universal quanto mais individualmente humana fora também defendida pelo mentor da *NRF*. Presumindo que “le problème de l’œuvre d’art, c’est qu’elle soit de plus en plus particulière à mesure qu’elle devienne de plus en plus parfaite”⁴⁰⁷, Gide colocou a perfeição da obra de arte em relação com a individualidade criadora do seu autor e reconheceu a paradoxal proporcionalidade entre este carácter inalienavelmente individual e o seu alcance universal:

(...) les œuvres les plus humaines, celles qui demeurent d’intérêt le plus général, sont aussi bien les plus particulières, celles où se manifeste le plus spécialement le génie d’une race à travers le génie d’un individu. (...) Pour les mêmes raisons jadis, l’œuvre d’art la plus accomplie (...) C’était aussi l’œuvre la plus individuelle et la plus généralement humaine à la fois ; la plus universelle par conséquent.⁴⁰⁸

Esta ênfase da individualidade do artista levará Gide a impugnar a prevalência do princípio de progresso em arte, alegando que “en art (...) le mot progrès y perd tout sens”⁴⁰⁹. O crítico francês sustenta que o verdadeiro artista não se apoia na arte do passado com o intuito de a superar e de ultrapassar as constrições por ela impostas, mas antes para,

⁴⁰² João Gaspar Simões, “Individualismo e universalismo”, p. 1.

⁴⁰³ *ibid.*

⁴⁰⁴ *ibid.*, p. 2.

⁴⁰⁵ *ibid.*

⁴⁰⁶ João Gaspar Simões, “Individualismo e cultura”, p. 8.

⁴⁰⁷ André Gide, “Journal sans dates”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 221.

⁴⁰⁸ André Gide, “Nationalisme et Littérature”, *ibid.*, pp. 178-179.

⁴⁰⁹ André Gide, “Les limites de l’art”, *ibid.*, p. 24.

através do seu esforço individual de criação, modificar-lhe o sentido e imprimir-lhe uma nova direcção. Assim, a arte legada pelos artistas do passado surge renovadamente transfigurada, pois cada verdadeiro artista, estribado no seu talento individual, começa por dissentir da rota dos seus predecessores, colocando sempre em questão a própria essência da arte. Neste sentido,

L'œuvre d'art est œuvre volontaire. L'œuvre d'art est œuvre de raison. Car elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite ; formant un tout, elle doit pouvoir s'isoler et reposer, comme hors de l'espace et du temps, dans une satisfaite et satisfaisante harmonie.⁴¹⁰

Na esteira de Gide, também João Gaspar Simões refuta a noção de progresso em arte, lembrando, em tom assertivo, que “em arte não há progresso”⁴¹¹, uma vez que “o artista, porque trabalha sobre os dados da sua própria realidade humana, não poderá ultrapassá-la”⁴¹² e que “o homem, como natureza espiritual, não progride”⁴¹³.

Eis, portanto, as razões que terão levado David Mourão-Ferreira a afirmar que “Arte pela Vida e Vida pela Arte (nunca, porém, Arte pela Arte) foram sempre, afinal, os grandes móveis dos presencistas”⁴¹⁴. À imagem da *NRF*, a *presença* escorou o seu ideal estético num perfeito equilíbrio entre arte e vida, no âmbito do qual a arte funciona como ponto de confluência entre a vida e a individualidade do artista. Embora tenham sido repetidamente acusadas de advogarem o princípio da arte pela arte, a verdade é que nem a revista de Gide, nem a de Régio pretenderam reduzir a arte a um inútil preciosismo estéril, induzindo o artista a um culto exclusivo da forma ou à alienação do real. Ambas aspiraram, inversamente, a um reconhecimento da literatura como disciplina artística autónoma, à legitimação do papel do escritor enquanto artista criador e a uma valorização da criação artística como superior forma de expressão. Eis, pois, os fundamentos nucleares do conceito de Beleza que a *presença* herdou da *NRF*. Este conceito de Beleza, que norteia a doutrina estética das duas revistas, baseia-se, essencialmente, na harmonia do fundo e da forma e na repulsa por qualquer critério redutoramente formal. Cabendo-lhe o papel de porta-voz da preceituação teórica da *NRF*, Henri Ghéon proclamou:

⁴¹⁰ *ibid.*, p. 26.

⁴¹¹ “Do progresso, da missão e da essência em arte”, *Novos Temas*, p. 45.

⁴¹² *ibid.*

⁴¹³ *ibid.*

⁴¹⁴ David Mourão-Ferreira, “Esta nova presença da *presença*”, p. 6.

La beauté ne se transmet pas toute faite. Elle naît d'une continuelle création, de la découverte renouvelée d'un rapport juste entre la forme et la pensée. Supprimez ce juste rapport, n'eussiez vous formé votre ouvrage que d'or et de pierres rares, que de morceaux du Panthéon : plus de beauté.⁴¹⁵

Por seu turno, Ramon Fernandez, num estudo dedicado à estética de Proust, definiu o estilo como sendo o resultado de “l’alliage d’une pensée et d’un langage originaux et adéquats”⁴¹⁶, considerando-o o único meio de que um artista dispõe para partilhar transitivamente o mundo único que traz em si.

No fundo, o que os colaboradores da *NRF* ambicionavam era uma harmonização entre arte e vida ou, no plano da estrita criação artística, entre forma e conteúdo. O empenho de Gide na perfeição da forma não implica que esta seja valorizada em detrimento do conteúdo. Para o artista criador, não vigora uma oposição substantiva entre a matéria e a expressão. Quando, na imaginação do artista, irrompe o magma criativo proveniente da sua inspiração, ele é já passível de concretização numa determinada forma sensível. Assim, na obra de arte, forma e conteúdo não são instâncias autónomas: ambas constituem uma unidade orgânica oriunda das profundezas da alma do artista e é nela que são projectados os mistérios da vida psíquica do sujeito criador. A árdua tarefa do artista consiste em combinar estes dois fenómenos de natureza tão contraditória: comunicar a uma forma sensível e definida uma essência espiritual informe e abstracta, proveniente da região mais recôndita da individualidade artística. Deste modo, a forma material e, portanto, definida é reveladora da estuante vida interior do artista. Por outras palavras, a forma é o *medium* veicular da personalidade artística e é por isso que os homens da *NRF* lhe atribuem incontestada importância. Gide afirmará, a propósito da *Jeanne d’Arc* de Péguy, que

Mais la manière, pour être personnelle à Péguy, dira-t-on qu’elle est postiche à ce *Mystère* ? Non ; mais bien que Péguy, pour écrire ce livre admirable, était tout préparé – désigné. Il y a là mieux que l’appropriation d’une manière, il y a celle du style ; c’est-à-dire de “l’homme même”.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Henri Ghéon, “M. d’Annunzio et l’art : A propos du Martyre de St. Sébastien”, in *Nos Directions*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1911, p. 146.

⁴¹⁶ Ramon Fernandez, “Notes sur l’esthétique de Proust”, *NRF*, nº 179, Agosto de 1928, pp. 272-280.

⁴¹⁷ André Gide, “La Jeanne d’Arc de Charles Péguy”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 248.

Em suma, Gide e os seus companheiros da *NRF* temiam a hipervalorização da realidade objectiva e refutavam todas as formas de apropriação mecanicista da existência, advogando um integral humanismo artístico:

Il n'y a d'art qu'à l'échelle de l'homme. L'instrument qui permet à l'homme de déborder sa mesure, d'excéder son agilité naturelle, échappe aux conditions de l'œuvre d'art ; aux conditions qui seules permettent l'œuvre d'art. (...)

Faire habiter l'idée de perfection, le souhait, non plus dans l'équilibre et la mesure, mais dans l'extrême ou la surenchère, c'est là peut-être ce qui signalera le mieux notre époque et la distinguera le plus fâcheusement.⁴¹⁸

Neste sentido, a verdadeira obra de arte resulta do esforço do Homem integral, ou seja, da convocação dialéctica de todos os elementos do seu espírito: “L'œuvre d'art ne s'épanouit qu'avec la participation, la connivence de tous les éléments vertueux de l'esprit”⁴¹⁹. Assim, na perspectiva de Gide, a obra constitui, antes de mais, a emanção natural da personalidade do artista:

Je crois très stérilisante la théorie de Flaubert, et déplorable, en tant que théorie, ce souci de ne montrer de soi que l'œuvre et d'artificiallement s'en retirer. Je pense (...) que l'œuvre se détache tout naturellement de l'artiste, comme un fruit mûri de l'arbre qui l'a porté – mais qui le nourrissait de sa sève, du suc le plus secret de sa vie.⁴²⁰

Por outras palavras, a obra de arte é a expressão de uma mundivisão peculiar e organiza-se segundo a gramática psíquica de cada artista. É esta circunstância que lhe imprime uma fisionomia irreproduzível:

Je soutiendrai qu'il faut ceci pour un artiste : un monde spécial, dont il ait seul la clef. Il ne suffit pas qu'il apporte une chose nouvelle, quoique cela soit énorme déjà ; mais bien que toutes choses en lui soient ou semblent nouvelles, transparentes derrière une idiosyncrasie puissamment coloratrice.

Il faut qu'il ait une philosophie, une esthétique, une morale particulières ; toute son œuvre ne tend qu'à le montrer. Et c'est ce qui fait son style.⁴²¹

⁴¹⁸ Gide, *Journal I*, Julho de 1910, pp. 645-646.

⁴¹⁹ *ibid.*

⁴²⁰ Carta de André Gide a Mécislas Golberg, publicada na *Revue Sentimentale*, apud Claude Martin, *La maturité d'André Gide. De Paludes à L'Immoraliste (1895-1902)*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 168.

⁴²¹ André Gide, “Littérature et morale”, in *Journal I*, p. 258.

Assim, à arte preside a superior ponderação do artista no acto da criação e a *inventio* esclarecida pela faculdade crítica. Por outras palavras, trata-se de uma manifestação *reflectida* da personalidade integral:

Ici, l'homme est soumis à la nature; dans l'œuvre d'art au contraire, il soumet la nature à lui. - "L'homme propose et Dieu dispose", nous a-t-on dit ; ceci est vrai dans la nature ; - mais je vais résumer l'opposition que j'indique en disant que, dans l'œuvre d'art, au contraire, Dieu propose et l'homme dispose ; et tout prétendu producteur d'œuvres d'art qui n'est pas conscient de ceci est tout ce que l'on veut : pas un artiste.⁴²²

De acordo com a conceituação gideana de arte, a obra encontra-se em relação íntima com o seu autor e emerge da sua necessidade interior de objectivar o seu estado de espírito. Neste sentido, a forma é regulada por uma imperiosa necessidade psíquica. Gide perspectiva a obra de arte, não como uma experiência do real, mas antes como experiência vital: a expressão artística conforma uma vivência humana. Assim, o móbil propulsor da criação artística é o Homem: a arte deve figurar a vida e é justamente na intensidade vital que reside o valor da obra. Numa *Lettre à Angèle*, dedicada a Marc Lafargue, Gide medita sobre a impossibilidade de separar arte e vida:

Opposer l'art à la vie est absurde, parce que l'on ne peut faire de l'art qu'avec la vie. Mais ce n'est que là où la vie surabonde que l'art a chance de commencer. L'art naît par surcroît, par pression de surabondance ; il commence là où *vivre* ne suffit plus à exprimer la vie. L'œuvre d'art est une œuvre de distillation ; l'artiste est un bouilleur de cru. Pour une goutte de ce fin alcool, il faut une somme énorme de vie, qui s'y concentre.⁴²³

Quanto mais profunda e sincera for a plasmação expressiva do universo interior do criador, mais original e autêntica será a sua criação. A autenticidade da obra de arte é, pois, directamente proporcional à intensidade da expressão anímica do artista, ou seja, à força espiritual da sua vida interior. Assim, a verdadeira obra de arte é aquela que descende

⁴²² André Gide, "Les limites de l'art", in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, pp. 26-27.

⁴²³ André Gide, "Lettres à Angèle : De quelques récentes idolâtries", in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 63.

directamente das “régions inexplorées de l’homme, pleines de dangers neufs, de surprises pour l’héroïque navigateur”⁴²⁴.

Não restam, portanto, dúvidas de que os escritores da *NRF* nunca alinharam irreservadamente pela doutrina da arte pela arte, intentando antes combinar harmoniosamente arte e vida: “En ce temps où l’on risque de n’être point reconnu, à moins de porter signe à son chapeau, choisissons-nous un mot de ralliement ? Ce sera : “*vie d’abord*”, – vie longue et patiente, active, chargée, difficile, vie enivrée d’être humaine”⁴²⁵.

Esta prescrição do equilíbrio entre o conteúdo de uma obra de arte e a sua expressão formal informou o conceito presencista da Beleza, assimilável à noção de classicismo proposta por Régio, quando este afirma que “Temos de aceitar um classicismo de todos os tempos: Onde quer que o motivo inspirador e o meio de expressão se harmonizem numa realização de Beleza – aparece Arte clássica”⁴²⁶. Para o mentor da *presença*, “expressão e expresso, fundo e forma, são uma harmonia na obra de arte”⁴²⁷.

Partindo deste conceito de Beleza, Casais Monteiro denuncia na poesia simbolista a debilidade do fundo e a ausência de uma verdade íntima inviabilizada pelos imperativos estéticos de escola, retirando “à palavra todo o seu valor como significação, usando-a apenas como valor sonoro”⁴²⁸. Assim, ao invés dos simbolistas, o crítico presencista preceitua a simultaneidade de pensamento e de expressão, recusando a ditologia forma-conteúdo, na medida em que, segundo ele, ambos os planos se intersectam: “Direi que ela [a poesia] é pura, porque nega o culto da forma pela forma”⁴²⁹. Neste sentido, citando Alain e os seus *Propos sur l’esthétique*, Casais Monteiro dissente dos críticos que aferem a criação artística a partir desta distinção entre o conteúdo da obra e a sua materialização formal:

⁴²⁴ André Gide, “L’évolution du théâtre”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 154.

⁴²⁵ Jacques Copeau, “L’Enquête d’Agathon sur “Les jeunes gens d’aujourd’hui””, *NRF*, nº 47, Novembro de 1912, pp. 929-935, in Pierre Hebey, *L’esprit NRF 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990, p. 170.

⁴²⁶ José Régio, “Classicismo e modernismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 2, 28 de Março de 1927, p. 1.

⁴²⁷ José Régio, “Camilo, Romancista português”, in *Ensaaios de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugália Editora, 1964, p. 92.

⁴²⁸ Adolfo Casais Monteiro, “Música e Poesia”, in *De pés fincados na terra*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p. 125.

⁴²⁹ Adolfo Casais Monteiro, “Mais além da poesia pura”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 28, Agosto-Outubro de 1930, p. 7.

É sempre errada a crítica que se ocupa da forma usada pelos poetas partindo do princípio que estes andam à procura de moldes onde encaixam a sua inspiração; Sá-Carneiro, como qualquer outro grande poeta, tem dentro de si, por assim dizer em potência, a forma em que se congela a sua inspiração: usam esta ou aquela forma, segundo elas existem mais ou menos na sua experiência, isto é, na sua vida. Diz Alain que “l’homme n’invente qu’autant qu’il perçoit ce qu’il fait”, o que é completado por outra passagem do mesmo livro : “il est vain de vouloir penser d’abord, et exprimer ensuite sa pensée : pensée et expression vont du même pas” (*Propos sur l’esthétique*).⁴³⁰

Também para Gaspar Simões, o fundo e a forma representaram duas vertentes de uma realidade una: “O fundo e a forma constituem, pois, qualquer coisa de indissolúvel no acto de escrever ou de criar esteticamente”.⁴³¹

Assim, à imagem dos escritores da *NRF*, também os da *presença* reclamaram na arte um substrato essencialmente humano reificado numa expressão livre e não instrumentalizada. A defesa presencista da arte modernista derivou precisamente do facto de os artistas modernos surgirem como emissários de uma visão pessoal fortemente ancorada numa personalidade humana individualizada. Os intelectuais presencistas perspectivaram a arte moderna sob este ângulo de individualismo humanista, segundo o qual o homem se afirma a si próprio, assim como ao primado da sua inteligência consciente e do seu subconsciente. Segundo Régio, o lugar que o homem reserva para si próprio na Arte moderna traduz a “afirmação ora duma existência activa, ignota, crepuscular, perturbante e poderosa – a existência do seu sub-consciente – ora duma existência activa, directora, esquematisadora, poderosa e lúcida – a existência da sua inteligência consciente”.⁴³²

Esta preconização de um individualismo criador conecta-se com outro princípio fundamental da concepção gideana da arte que consiste na criação espiritual desinteressada, com antecedentes na sua célebre noção de acto gratuito, ou seja, todo o acto desprovido de aparente motivação racional. Em *Les Caves du Vatican*, Lafcadio, ao atirar arbitrariamente pela porta do comboio o velho Fleurissoire – um passageiro inofensivo que com ele partilhava o compartimento –, pratica um acto gratuito⁴³³. Gide

⁴³⁰ Adolfo Casais Monteiro, “Mário de Sá Carneiro”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 21, Junho-Agosto de 1929, p. 2.

⁴³¹ João Gaspar Simões, “Aquilino Ribeiro”, in *Crítica I: A prosa e o romance contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 72.

⁴³² José Régio, “Lance de vista”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 6, 18 de Julho de 1927, p. 8.

⁴³³ André Gide, *Les Caves du Vatican*, in *Romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, pp. 829-830.

reputa este acto como indicial da psicologia humana, o único que permite distinguir os homens dos animais inferiores, tal como refere o empregado de café em *Le Prométhée mal enchainé*:

J'ai longtemps pensé que c'était là ce qui distinguait l'homme des animaux : une action gratuite. J'appelais l'homme : l'animal capable d'une action gratuite. Et puis après j'ai pensé le contraire : que c'était le seul être incapable d'agir gratuitement. (...) gratuit : un acte qui n'est motivé par rien. Comprenez-vous ? intérêt, passion, rien. L'acte désintéressé; né de soi; l'acte aussi sans but; donc sans maître ; l'acte libre ; l'Acte autochtone ?⁴³⁴

O acto gratuito é, pois, homólogo do acto inconsciente, e é justamente no inconsciente que reside o eu profundo e criador. Assim, para Gide, a verdadeira obra de arte é aquela que, observando o princípio da gratuidade, não constitui veículo instrumental da intencionalidade do seu autor, não lhe competindo provar seja o que for: “L'œuvre d'art ne doit rien prouver; ne peut rien prouver sans tricherie”⁴³⁵. Uma obra de arte deve, pois, ser desinteressada por vocação, desobrigada de qualquer *utilitas* e emancipada de todas as tendências que a possam irremediavelmente comprometer. Ao artista compete-lhe simplesmente criar, esquivando-se ao utilitarismo premeditado da obra criada. Instado por um entrevistador imaginário a reflectir sobre a utilidade da literatura, observa Gide:

C'est un peu comme si vous me demandiez quelle est, pour l'arbre, l'utilité des fruits qu'il porte. Il m'est bien difficile de considérer l'œuvre d'art autrement que comme un aboutissement. Et même il me paraît que le critique n'a pas à la considérer différemment. C'est à ses fruits qu'on juge l'arbre.⁴³⁶

Neste sentido, a obra é a única resposta plausível para todas as interrogações colocadas pelo fazer artístico : “A vrai dire, en art, il n'y a pas de problèmes – dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution”⁴³⁷. Quanto aos problemas que lhe são extrínsecos – morais, sociais, políticos ou religiosos –, estes manifestamente exorbitam o ofício da criação:

⁴³⁴ André Gide, *Le Prométhée mal enchainé*, in *Romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 305.

⁴³⁵ André Gide, “Réponse à la lettre de Jules Renard”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 300.

⁴³⁶ André Gide, “Chroniques de l'Ermitage”, *ibid.*, p. 167.

⁴³⁷ André Gide, “Préface”, *L'Immoraliste*, in *Romans*, p. 367.

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un réel service au lecteur, mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il y puisse avoir d'autre solution que particulière et personnelle.⁴³⁸

Partindo do axioma segundo o qual “c'est avec de beaux sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature”⁴³⁹, Gide defendeu, para além de um abstencionismo político e de um descomprometimento social, o radical amoralismo estético da obra de arte. Para o autor de *L'Immoraliste*, nenhuma intenção de ordem moral deve presidir à criação da obra de arte, pois, para o artista genuíno, a moral não deve passar de uma “dépendence de l'Esthétique”⁴⁴⁰:

L'œuvre est un équilibre hors du temps, une santé artificielle.

Je soutiendrai qu'il faut ceci pour un artiste : un monde spécial, dont il ait seul la clef. Il ne suffit pas qu'il apporte une chose nouvelle, quoique cela soit énorme déjà ; mais bien que toutes choses en lui soient ou semblent nouvelles, transparentes derrière une idiosyncrasie puissamment coloratrice.

Il faut qu'il ait une philosophie, une esthétique, une morale particulières ; toute son œuvre ne tend qu'à le montrer. Et c'est ce qui fait son style.⁴⁴¹

O mentor da *NRF* não se cansou de proclamar que “La littérature n'a pas à se mettre au service de la Révolution. Une littérature asservie est une littérature avilie, si noble et légitime que soit la cause qu'elle sert”⁴⁴². Neste sentido, a única finalidade da obra de arte deve ser a de atingir a Beleza e induzir emoção estética nos seus leitores ⁴⁴³.

Na senda de Gide, também Régio afirmará, em “Literatura livresca e literatura viva”, que a única finalidade da literatura consiste em provocar “emoção estética”⁴⁴⁴ no seu leitor. É esta a finalidade que constitui o denominador comum de todas as manifestações de arte, sem atender a problemas que lhe são exteriores. Conquanto possa formular

⁴³⁸ André Gide, “Journal des Faux-Monnayeurs”, in *NRF*, Agosto de 1926, nº155, *apud* Maria da Graça Duarte Rodrigues, *A geração da Nouvelle Revue Française e o conceito de crítica da presença*, Tese de Licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1974, p. 164.

⁴³⁹ Carta de Gide a Mauriac (Paris, 24 de Abril de 1928), in *Cahiers André Gide. Correspondance André Gide – François Mauriac 1912-1950*, Paris, Gallimard, 1971, p. 77.

⁴⁴⁰ André Gide, “Chroniques de l'Ermitage”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 168.

⁴⁴¹ André Gide, “Littérature et morale”, in *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 258.

⁴⁴² André Gide, “Littérature et révolution”, in *Littérature engagée*, Paris, Gallimard, 1935, p. 58.

⁴⁴³ André Gide, “Feuillets retrouvés”, in *ibid*, p. 19.

⁴⁴⁴ José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, p. 1.

questões, não cabe à obra solucioná-las, pois ela constitui a resposta ao único problema susceptível de encontrar solução em arte – o problema estético:

A finalidade da Obra será, consciente ou inconscientemente, a finalidade estética. Tudo o que faz um homem entrar na sua Obra, e tanto mais quanto mais profunda e sincera for essa Obra: mas se o homem é um artista, a sua *Arte será a única e verdadeira solução da sua Obra*.⁴⁴⁵

É, portanto, conspícua a presença do espírito da *Nouvelle Revue Française* e do pensamento estético-literário do seu mentor na conformação do ideário presencista. Militando por uma literatura pura, os homens da *NRF* aclamaram uma estética desinteressada, aberta e viva. A autonomia inerradicável da arte e da literatura foi, pois, uma das pedras angulares do seu edifício teórico-doutrinário:

Autonomie dans tous les sens de l'art et de la littérature: telle eût été peut-être leur devise première, celle où se fût le mieux exprimée d'abord la communauté de leurs tendances. On vit en effet tout de suite *La Nouvelle Revue Française* accueillir des œuvres d'inspiration ou plutôt d'aspiration, aussi différentes que possible et, comme on dit en mathématiques, de sens opposé.⁴⁴⁶

Não admira, portanto, que a revista de Gide se tenha mostrado tão intransigente para com todas as modalidades de literatura comprometida: a imparcialidade em matéria de política, de religião ou a rejeição de qualquer enfeudamento ideológico constituem linhas-mestras da sua estética. Nos anos trinta, embora já rendido às causas sociais e à panaceia comunista, Gide insistirá que

Aucune œuvre d'art, disait-il [Crémieux], n'est possible que désintéressée, délivrée du souci de devoir prouver quelque chose ; essentiellement elle échappe à toute tendance, ce qui ne veut nullement dire qu'un bolchéviste convaincu ne puisse accomplir une œuvre d'art, tout comme un catholique convaincu ; mais que tout désir de démontrer et de prouver, qui l'incline, la compromet. L'artiste doit avoir pour premier souci de conserver intacte l'intégrité de sa pensée.⁴⁴⁷

Para Gide, os factores externos não podem predeterminar as condições da criação, cujo húmus expressivo reside exclusivamente na consciência individual do artista. Por isso,

⁴⁴⁵ *ibid.*, p. 2. (O itálico é do autor.)

⁴⁴⁶ *ibid.*

⁴⁴⁷ André Gide, "Feuillets retrouvés", in *Littérature engagée*, Paris, Gallimard, 1950, p. 50.

a noção de utilidade é incombinável com a concepção gideana de Beleza. O autor de *L'Immoraliste* regista, no seu *Diário*, que

Il en est du roman et du théâtre contemporains comme de l'architecture actuelle. L'utilité du monument fait l'excuse de sa laideur ; et lorsque ce sont de simples maisons d'habitation que l'on bâtit, il y paraît surtout ceci : qu'en général on y est assez bien, mais qu'en particulier assez mal ; car il faut que n'importe qui les habite. Quant au journal c'est la chambre d'hôtel.⁴⁴⁸

Assim, o artista deverá obstar a que interesses extraliterários condicionem a criação artística, pois a instrumentalização da arte em obediência a quaisquer desígnios utilitários pode perverter a sua essência original. Neste sentido, Gide acentua a imperiosa necessidade de separação entre estética e ideologia:

Rien de plus ruineux en art que cette notion d'utilité ; insensiblement c'est vers l'utilisation de la pensée que l'on glisse, et voici compromis le libre mouvement de l'esprit – au sens où l'entendait Renan lorsqu'il disait : "Pour pouvoir penser librement, il faut être sûr que ce que l'on écrit ne tirera pas à conséquence".⁴⁴⁹

Em 1924, num ensaio intitulado "La crise du concept de littérature", Jacques Rivière, apologeta da gratuidade gideana, encetava a defesa de uma arte desinteressada, sublinhando a importância de "ne pas confondre les suggestions de notre inconscient avec une révélation extérieure, et de ne pas subordonner l'opération littéraire à des fins transcendentes"⁴⁵⁰. O director da *NRF* reagia assim contra o manifesto de Marcel Arland, no qual, recusando a influência da geração de Gide e Proust no tocante à apologia da disponibilidade e da gratuidade em arte, reivindicava a ancilaridade da arte em relação à moral: "La morale sera notre premier souci. Je ne connais pas de littérature sans éthique"⁴⁵¹. Ora, para Rivière, a sujeição do artístico à moral implicava, justamente, uma renúncia a toda a actividade criadora. Assim, fortemente influenciado pela matriz estética

⁴⁴⁸ Gide, *Journal I*, "Feuillets" (1911), p. 690.

⁴⁴⁹ André Gide, "Léon Blum : *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann*", in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 294.

⁴⁵⁰ Jacques Rivière, "La crise du concept de littérature" [*NRF*, n° 125, Fevereiro de 1924], in *Etudes – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, p. 402.

⁴⁵¹ Marcel Arland, "Sur un nouveau mal du siècle", *NRF*, n° 125, Fevereiro de 1924, in Pierre Hebey, *L'esprit NRF 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990, p. 464.

gideana, Rivière recusa a intrusão da moral no terreno da arte, reservando para esta última um critério exclusivamente estético.

À imagem da *NRF*, e considerando a humanidade como prerrogativa intrínseca ao labor artístico, a *presença* defende uma incoercível autonomia da arte perante qualquer tipo de valor que lhe seja exógeno e que possa cercear a liberdade criadora do artista, tal como se tem vindo a demonstrar ao longo deste capítulo.

João Gaspar Simões, retomando palavras de Nietzsche, refere que a arte “ainda é daquelas actividades que se não podem olhar debaixo da perspectiva miserável de uma utilidade pública”⁴⁵², pois “o não se lhe poder tirar nenhum proveito – é talvez a qualidade intrínseca da própria grandeza”⁴⁵³. Considerando a humanidade como condição inalienável da obra de arte, o autor de *Elói* cancela qualquer moral que se sobreponha a essa humanidade, pois o bem e o mal, o amor e o ódio, o vício e a virtude, a baixeza e o heroísmo, são dicotomias consubstanciais à natureza humana. Assim, a beleza de uma obra de arte não é ponderável em função do seu grau de moralidade. Por isso, não deixam de ser belas obras como o *Fausto* de Goethe, nem deixam de ser humanos artistas como Dostoiévski, ainda que seja o criador de personagens monstruosas como Raskolnikoff ou Kiriloff⁴⁵⁴. Gaspar Simões não hesita, portanto, em aduzir que “toda arte profundamente humana é imoral”⁴⁵⁵. Em suma, para o crítico da *presença*,

O artista é filho da terra: tem vícios, tem paixões. Renunciar aos seus defeitos é condenar-se a não ser artista, porque o papel fundamental da arte consiste na revelação do homem tal como é, não tal como desejaria poder ser. Que a arte é coisa trágica e o artista escravo deste dilema: ou te pintas como és, ou não serás artista! Ora acontece, frequentemente, o artista ser a antítese do que quereria ser: em vez de casto, luxurioso, em vez de compassivo, exaltado, em vez de afectuoso, severo. E assim terá de optar, ou pelo aperfeiçoamento moral que lhe afogue a natureza – e será um santo, um asceta, um moralista; ou pelo culto de si próprio tal como é, vicioso e apaixonado – e será um artista. Um artista nunca poderá ser, enquanto artista, um verdadeiro homem moral, visto a sua obra, para ser profunda, ter de o reflectir no que nele há de mais humano, isto é, de pecador.⁴⁵⁶

⁴⁵² João Gaspar Simões, “Comentário”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº28, Agosto-Outubro de 1930, p. 14.

⁴⁵³ *ibid.*

⁴⁵⁴ João Gaspar Simões, “Literatura humana e literatura humanitária”, in *Novos Temas*, pp. 22-25.

⁴⁵⁵ João Gaspar Simões, “Discurso sobre a inutilidade da arte”, in *Novos Temas*, p. 39.

⁴⁵⁶ João Gaspar Simões, “Tolstoi, apóstata da arte”, in *Novos temas*, pp. 31-32.

A arte é, pois, equacionada na sua especificidade e autonomia e não como serventúria de motivações susceptíveis de comprometer a sua vocação de livre ditado do espírito do homem:

Não proibimos nem impomos, em arte, senão o que a natureza do artista lho proíbe ou impõe. Proibir a qualquer qualquer limite que voluntária e naturalmente ele se imponha – seria tão opressivo, tão falso, como impor-lho contra sua vontade ou índole.⁴⁵⁷

Numa insistente retoma destes pressupostos, a *presença* reivindicará repetidamente a independência e a liberdade da criação artística, autocrismando-se, precisamente, de “folha independente de arte e crítica”⁴⁵⁸:

Presença quer manter-se alheia a qualquer credo político, religioso, ou moral, aceitando nas suas colunas colaboradores de qualquer credo político, religioso, e moral. (...)

Em questões de arte ou pensamento, – *presença* não reconhece chefes, nem legisladores, nem ditadores. Se entre os seus colaboradores algum apareça em que a força de temperamento, a capacidade afirmativa ou construtiva e as tendências autoritárias denunciem uma predestinação de ditador, – *presença* não julga, por isso, dever eliminá-lo de seu colaborador. Mas o que nele lhe interessa é o homem como homem, o pensador como pensador, o artista como artista. Aceita nele uma personalidade poderosa, em o sendo, – mas fica indiferente aos ditames de ditador.⁴⁵⁹

Assim, tanto a geração da *NRF* como a da *presença* perfilharam uma concepção finalística da obra de arte, repudiando todos os propósitos que lhe fossem extrínsecos. No entanto, nenhuma delas recusou à obra de arte o carácter tendenciosamente subjectivo que preexiste a toda a criação literária.

Reconhecendo que a obra decorre do esforço de criação individual do artista e que este, na sua qualidade de homem, apresenta um explícito posicionamento axiológico, a *NRF* não recusou o carácter parcial da obra de arte, contanto a atitude do artista, no momento da criação, fosse desinteressada e norteadada pela preocupação exclusiva de verdade. É neste sentido que Arland discute a neutralidade absoluta do artista, alegando que um escritor toma invariavelmente partido quando cria, ainda que o faça

⁴⁵⁷ José Régio, “Comentário: Uma opinião do Sr. Dr. Joaquim de Carvalho sobre a *presença*”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº35, Março – Maio de 1932, p. 20.

⁴⁵⁸ Redacção, “Comentário”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 22, Setembro – Novembro de 1929, p. 15.

⁴⁵⁹ Redacção, “Afirmações”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 28, Agosto – Outubro de 1930, p. 15.

involuntariamente: “Un écrivain prend toujours parti; une œuvre conclut toujours, même si l’auteur ne le veut pas”⁴⁶⁰. Ora, é justamente neste carácter involuntário que se encontra o nó górdio do amoralismo estético da *NRF* e, por conseguinte, o da *presença*, que também não enjeitava a orientação axiológica da obra de arte. Os presencistas admitiam que, em virtude da situação do criador como homem medularmente social, era previsível que, na sua obra, aflorassem as tendências morais, políticas, sociais ou religiosas indistinguíveis da sua condição humana:

Que na obra dum artista, dum crítico, dum pensador, se reflectam as suas atitudes ou tendências políticas, sociais, éticas, religiosas, etc., não tem a *presença* a cegueira de o contestar; nem a ingenuidade de o combater. (...) Quanto mais viva é a obra dum homem, mais nela se reflecte (embora muito indirecta ou subtilmente às vezes) o homem inteiro. Em nada, porém, a aceitação deste facto embaraça a posição da revista *presença*.⁴⁶¹

Assim, um criador poderá, pela intermediação da sua obra, tornar manifestas as mais diversas tendências, desde que elas defluam da sua profunda individualidade e correspondam à inclinação natural e espontânea do seu pensamento, ou seja, desde que elas não lhe sejam impostas externamente, numa servidão involuntária a dogmas alheios à finalidade congénita da criação. Deste modo, a arte poderá reflectir o amplo espectro de tendências e formas de actividade humana, mas “com a liberdade que lhe é essencial e em virtude de imperativos interiores, não em virtude de exigências, reclamações, ameaças, ou ataques que nada podem contra ela”⁴⁶². Nestas condições, a *presença* acolhe, nas suas páginas, todos os artistas que nela queiram colaborar, independentemente das tendências e ideologias que professem, desde que sejam criadores autênticos e que a sua arte – viva e humana – seja a expressão sincera da sua mais profunda individualidade. No entanto, se essas tendências “grosseiramente alugassem a máscara da arte, da crítica, do pensamento, para melhor realizarem impunes a sua verdadeira intenção de divulgação e propaganda”⁴⁶³ a *presença* consideraria que “a arte desses pseudo-artistas seria má, a crítica desses pseudo-

⁴⁶⁰ Marcel Arland, “Les bons et les mauvais sentiments en littérature” [*NRF*, nº 161, Fevereiro de 1927], in Pierre Hebey, *L’esprit NRF 1908-1940*, p. 613.

⁴⁶¹ “*presença* reaparece”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº1, Novembro de 1939, pp. 1-2.

⁴⁶² José Régio, “A *presença* e os seus censores”, Tomo II, Série I, nº47, Dezembro de 1935, p. 19.

⁴⁶³ Redacção, “*presença* reaparece”, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, p. 2.

críticos falsa, o pensamento desses pseudo-pensadores deficiente”⁴⁶⁴ e, em consequência, “recusar-lhes-ia as suas páginas”⁴⁶⁵.

Estes falsos críticos e criadores são objecto de censura agreste em “Literatura viva e literatura livresca”, por desvirtuarem a criação artística. Os primeiros são acusados de falsearem o julgamento da obra, apoiando-se em critérios que lhe são extrínsecos e não no único aspecto que, na realidade, deve prevalecer: o ponto de vista estético⁴⁶⁶. Quanto aos segundos, Régio denuncia a estreiteza da sua personalidade, visto deixarem-se arrastar “numa rampa de pequeninas hipocrisias, de pequeninas cobardias, de pequeninas condescendências ... que vêm a ser a morte do que eles tinham de inovação, isto é: de mais vivo, de mais próprio, de mais só eu: de inimitável”⁴⁶⁷. E prossegue:

Tendo acusado os nossos Artistas de se deixarem corromper, amolentar, degradar naquilo mesmo que tinham de mais próprio, de mais pessoal e humano, acuso-os ainda de estreiteza de personalidade na própria parte mais viva da sua obra. Acuso-os de não terem possibilidades de alargamento, de renovação e de enriquecimento – ou de terem esterilizado essas possibilidades pela sufocação do meio que se criam; pelo seu espantoso desconhecimento da arte moderna; pela sua manifesta ou esconsa hostilidade contra todas as ousadias – até as mais fecundas.⁴⁶⁸

Foi esta arte, imune a qualquer programa demonstrativo que não fosse de natureza estética, que Casais Monteiro designou por *arte pura*: “Eu chamo pura a esta poesia que está para além do bem e do mal, da razão e por vezes da vida; do social e do intelectual”⁴⁶⁹. Para o crítico da *presença*, arte pura é a arte ideologicamente emancipada, independente da doxa moral e da militância política. No fundo, a *arte pura* opõe-se diametralmente à *arte utilitária*:

Direi que ela é pura (...) porque não é redutível a escolas, sendo cada poeta o criador da linguagem em que se exprime; porque traduz as reacções, perante a vida, as coisas, os homens, etc., etc., do poeta, sem que este procure fazer destes *motivos* a base para outra coisa que não seja a expressão directa do seu debate interior (...). Porque nos tempos modernos está-se dando o que,

⁴⁶⁴ *ibid.*

⁴⁶⁵ *ibid.*

⁴⁶⁶ José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, p. 3.

⁴⁶⁷ *ibid.*, p. 5.

⁴⁶⁸ *ibid.*, pp. 6-7.

⁴⁶⁹ Adolfo Casais Monteiro, “Mário de Sá Carneiro”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 21, Junho-Agosto de 1929, p. 2.

pedantescamente, chamarei uma *catarsis*: purificação em cada arte do que é postiço, artificial, de empréstimo”⁴⁷⁰.

Da mesma forma que a *presença* reitera a sua independência relativamente a qualquer credo político, moral, social ou religioso, também se insurge contra todo o tipo de dogmatismo escolástico e, assumindo-se como um grupo de amigos independente e aberto a novas correntes, concita todos os verdadeiros artistas a nela colaborarem, independentemente da escola ou ideologia em que militem:

(...) a *presença* não é órgão de nenhuma “capela literária”; antes aspira a ser, fora de qualquer preocupação de escola ou anti-escola, órgão de todos os valores representativos. Pertence a *presença* a todos os artistas contemporâneos cuja mensagem importe. Se alguns dêses há que ainda não honraram, ou habitualmente não honram, as páginas da *presença*, – não é a *presença* que lhes fecha as portas.⁴⁷¹

Descrendo dos constrangimentos normativos das escolas e regendo-se unicamente pelo princípio da liberdade de criação, a *presença* recusa-se a fazer do modernismo uma escola, pois os artistas modernos mostram-se medularmente avessos a “mestres e academias, sabendo que ninguém aprende verdadeiramente senão o que aprende por si”⁴⁷².

Depois de terem caído tôdas as escolas que tentaram sustentar um dogma modernista sem por isso terem caído os criadores delas (...) compreendeu-se que o valor duma obra não está na escola em que se possa filiar, mas sim na personalidade do seu autor; e que, portanto, o artista mais moderno é o mais independente – e que um artista em verdade independente é sempre moderno, pois o é em qualquer época.⁴⁷³

Combatendo o sectarismo das escolas e encetando a apologia da originalidade, da sinceridade e do individualismo artísticos, António de Navarro, um dos mais originais poetas da *presença*, afirmou:

⁴⁷⁰ Adolfo Casais Monteiro, “Mais além da poesia pura”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 28, Agosto-Outubro de 1930, p. 7.

⁴⁷¹ Redacção, “João de Castro Osório e a *presença*”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº46, Outubro de 1935, p.7.

⁴⁷² José Régio, “Breve história da pintura moderna”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 17, Dezembro de 1928, p. 11.

⁴⁷³ José Régio, “Divagação à roda do primeiro salão dos independentes”, Tomo I, Série I, nº27, Junho-Julho de 1930, p.5.

Tenha cada um uma escola em si próprio e, se ler os outros, esqueça-os, cuidando de erguer bem alto seus olhos e cérebro; – a arte de hoje tem de ser, antes de tudo, introspectiva e inteligente e, não sendo assim, então é fotografia. (...) Ora, o homem, é que é o princípio de todos os princípios e, sem ele, eles não valeriam a pena (...). Quanto a doutrinas só conheço uma boa: – não ter nenhuma, que é precisamente a forma de poder estar em todas sem morar em qualquer. A arte d’hoje, a que é d’uso chamar-se de moderna, na correlação do tempo, quando deveria chamar-se de – Universal, ou coisa equivalente, em relação ao espaço que o artista pôde ensimesmar, cria, mesmo dentro dos espíritos mais conscientemente presos ao velho preconceito vital de certos princípios políticos (...) uma adaptação, imponderável muitas vezes, à nova ordem do político-individualista. (...) Continuando: a velha arte criou a escola e o dogmatismo correlativo, como ponto de apoio comum; a arte contemporânea deve ser a inimiga feroz desse espírito, combatendo essa escola, essa comunidade para erguer o indivíduo em escola e professor.⁴⁷⁴

Em suma, o modernismo defendido pela *presença* caracteriza-se, nas suas linhas fundamentais, “pela liberdade total de cada artista se realizar segundo a sua natureza profunda”⁴⁷⁵, ou seja, “pela ausência de qualquer definição”⁴⁷⁶. Nas palavras de Régio,

Sem nenhuma sedução pelas modas, pelo novo como novo, pelas originalidades cozinhadas, nunca o autor abraçou o Modernismo senão como livre Academia de criação libérrima. Nunca outra lei aceitou no modernismo, nem nenhuma escola ou corrente modernista se lhe impôs crítica ou dogmaticamente.⁴⁷⁷

No nº 3 da *Folha de Arte e Crítica*, num magnífico texto intitulado “O que deve ser a arte”, Diogo de Macedo condensa, em clave metafórica, a sua visão crítica sobre o ofício da criação – que, no fundo, é coincidente com a da *presença* –, estabelecendo uma curiosa analogia entre a arte e a mulher:

A mulher como a arte só é bela em pêlo, desnuda, ao natural... Pomadas são truques; habilidades são mentiras; serpentinisados são deficiências, assim como o sentimentalismo é morbidez, doença para hospital, bacilo perigoso e contagioso. (...)

⁴⁷⁴ António de Navarro, “A propósito do 1º Salão dos Independentes”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 26, Abril-Maio de 1930, pp. 2-3.

⁴⁷⁵ Eduardo Prado Coelho, “Teorias da presença”, in *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 145.

⁴⁷⁶ *ibid.*

⁴⁷⁷ José Régio, “Introdução a uma obra”, in *Poemas de Deus e do Diabo*, Porto, Brasília Editora, 1972, pp. 108-109.

A arte-Viva, para ser forte e ser serena precisa de ter saúde. A sensibilidade moderna exige que, humana e heróica, a Arte seja fêmea sadia capaz de dar e criar filhos, tal como uma macieira dá frutos, uma estrela espalha luz ou uma amante se desfaz em carícias. (...)

Tem a Arte na vida uma função semelhante à da mulher no amor: fazer-nos gozar. Formosa e apaixonada, sem artifícios nem lamechices, deve emocionar-nos, transplantar-nos, entontecer-nos pela sensação; deve forçar-nos a vibrar intensamente, a elevermo-nos de nós próprios, a ascendermos quási ao espasmo ou ao delírio, gozando sempre o sofrimento e nunca sofrendo o prazer.⁴⁷⁸

É, precisamente, em função tais critérios – individualismo, humanismo e liberdade no acto de criação – que Régio circunscreve o território da arte moderna: “Ora a Arte moderna parece-me poder ser compreendida sob este aspecto individualista, ou antes: humanista”⁴⁷⁹.

Se, no primeiro número da *Folha de arte e crítica*, o manifesto “Literatura Viva” veio estatuir uma nova presença modernista no panorama artístico-literário nacional, é no segundo número da mesma folha que a definição de modernismo aparece fixada nos seus primeiros contornos definitivos, num fundamental ensaio intitulado “Classicismo e Modernismo”, em que Régio procedia à categorização e formulação transtemporal do conceito de modernismo. Nesse conhecido texto, o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* começa por afirmar que “é possível que tudo o que em arte é verdadeiramente superior – seja clássico”⁴⁸⁰, entendendo por classicismo a “conjugação harmoniosa, vibrante, de todas as (...) faculdades geradoras”⁴⁸¹ do artista, que são a sensibilidade, a inteligência e a imaginação. Assim, considerando o classicismo como uma “característica de todas as superiores realizações artísticas”⁴⁸², Régio admite a existência de um “classicismo de todos os tempos”⁴⁸³, que “deixa de estar em desacordo seja com que doutrina estética for, porque deixa ele mesmo de ser uma escola, uma doutrina estética, uma corrente”⁴⁸⁴, articulando-se diacronicamente com outras correntes estéticas, como por exemplo o Romantismo. Com efeito, a atitude romântica tornar-se-á clássica sempre que o artista manifeste, além da sua sensibilidade, uma inteligência crítica e uma imaginação complexa e inquieta: “É assim

⁴⁷⁸ Diogo de Macedo, “O que deve ser a arte”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 3, 8 de Abril de 1927, p. 3.

⁴⁷⁹ José Régio, “Lance de vista”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 6, 18 de Julho de 1927, p. 5.

⁴⁸⁰ José Régio, “Classicismo e modernismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 2, 28 de Março de 1927, p. 1.

⁴⁸¹ *ibid.*

⁴⁸² *ibid.*

⁴⁸³ *ibid.*

⁴⁸⁴ *ibid.*

que são românticos e clássicos os mais belos poemas de Vigny ou Baudelaire”⁴⁸⁵. Por conseguinte, o presencista não nega o carácter universalista do classicismo, considerando que todos os grandes artistas “são, também, universalistas, se ser universalista é iluminar humanidade profunda e eterna”⁴⁸⁶.

Como corolário de todas estas considerações, Régio admite, declaradamente, “a compatibilidade do classicismo e do modernismo”⁴⁸⁷. À semelhança do que se verificara na sua dissertação de licenciatura, o mentor da *presença* hesita quando se trata de definir o conceito de modernismo, propondo assim uma explicação translata, fundada na noção de “personalidade modernista”⁴⁸⁸:

Por modernismo entendo um certo modo de personalidade actual – mais fácil de classificar que de definir. Nenhuma das principais correntes estéticas contemporâneas sintetiza o modernismo, porque é a personalidade modernista que as engloba a todas: Não obstante algumas dessas correntes se oporem violentamente, de todas participam as mais características individualidades de hoje.⁴⁸⁹

Neste sentido, Régio “parece considerar o termo modernismo como um hiperónimo dos termos que designam *as principais correntes estéticas contemporâneas*”⁴⁹⁰ – o dadaísmo, o futurismo e o expressionismo – que, na sua perspectiva, “por evolução ou reacção, todas se originam no romantismo”⁴⁹¹. Noutro ensaio intitulado “Ainda uma interpretação de modernismo”, publicado no nº 23 da revista, o presencista conclui que o espírito modernista é assimilável ao espírito romântico⁴⁹².

Por sua vez, João Gaspar Simões, num texto doutrinário intitulado “Modernismo”⁴⁹³ dado à estampa no número duplo 14-15 da revista, salienta que “à nossa época se costuma chamar, com maior ou menor verdade, neo-romântica”⁴⁹⁴, advertindo o

⁴⁸⁵ *ibid.*

⁴⁸⁶ *ibid.*, p. 2.

⁴⁸⁷ *ibid.*

⁴⁸⁸ *ibid.*

⁴⁸⁹ *ibid.*

⁴⁹⁰ Vítor Aguiar e Silva, “A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa”, p. 158.

⁴⁹¹ José Régio, “Classicismo e modernismo”, p. 2.

⁴⁹² José Régio, “Ainda uma interpretação de modernismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 23, Dezembro de 1929, p. 2.

⁴⁹³ Este ensaio será republicado, com algumas alterações, no seu volume *Temas* (Coimbra, Edições *presença*, 1929), sob o título “Pequeno ensaio sobre o modernismo”.

⁴⁹⁴ João Gaspar Simões, “Modernismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nºs 14-15, 23 de Julho de 1928, p. 3.

leitor quanto ao “frio e traiçoeiro classicismo”⁴⁹⁵ e considerando o neoclassicismo contemporâneo como “uma venda com a qual certos espíritos encobrem tendências inactuais”⁴⁹⁶.

Adolfo Casais Monteiro também afirmará que “o artista é essencialmente o homem que desobedece”⁴⁹⁷, revelando-se insubmisso a ordens, normas ou cânones preestabelecidos: “Mas como falar em ordem sem falar em classicismo? Eis o palavrão máximo, a mais venenosa de quantas palavras se usam no calão estético”⁴⁹⁸.

São argumentos deste teor que levaram alguns críticos a assimilar a doutrina presencista a uma matriz estética de índole romântica. Fernando Guimarães, por exemplo, integra o pensamento da *presença* numa linhagem romântica modernamente recuperada sob o signo do Simbolismo-Decadentismo e do Expressionismo:

Mas o facto de, na sua generalidade, os presencistas não se mostrarem, afinal, muito interessados em assumir uma arte de vanguarda (...) não quer dizer que não revelassem interesse por uma outra modernidade. Qual? Em algumas páginas da *Presença* poderíamos encontrar indicações que parecem apontar para uma tentativa de se retomar um certo tempo romântico (...) marcado por uma experiência estética mais actual, a qual se reporta tanto à evolução do Simbolismo e, sobretudo, do Decadentismo, como ao aparecimento do Expressionismo.⁴⁹⁹

Ainda no decurso do artigo em análise, Régio conclui que “o modernismo superior é individualista e clássico”⁵⁰⁰ e que “para ser clássico, um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista”⁵⁰¹. No fundo, o que se pretende é um *modernismo clássico* (ou um *classicismo modernista*), que se caracterize pelo íntimo equilíbrio de sensibilidade, inteligência e imaginação:

O seu escopo [de Régio] é um classicismo vivo, energético, emergente, espécie de alotropia empírico-transcendental que só poderemos designar através de um dualismo transversal e dialéctico: *classicismo modernista*, modelo conceptual que nos permite, em simultâneo, restituir a figura à

⁴⁹⁵ *ibid.*

⁴⁹⁶ *ibid.*

⁴⁹⁷ Adolfo Casais Monteiro, “A arte contra a ordem”, in *Considerações Pessoais*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, p. 33.

⁴⁹⁸ *ibid.*, p. 26.

⁴⁹⁹ Fernando Guimarães, *A poesia da presença e o aparecimento do neo-realismo*, pp. 68-69. Ver também Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal – Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 595-599.

⁵⁰⁰ José Régio, “Classicismo e modernismo”, p. 2.

⁵⁰¹ *ibid.*

forma, ao traço, à origem, e situar a origem, o traço, a forma e a figura na história. (...) O classicismo modernista emerge para nomear o que na ordem do clássico se exclui do classicismo academicista.⁵⁰²

Também Gaspar Simões acolhe este posicionamento conciliatório, notando que a *presença* representa o “classicismo do modernismo”⁵⁰³. Um exemplo cabal desse *classicismo modernista* seria, na perspectiva de Régio, a obra de António Botto, cuja “simplicidade poderosa, a severidade espontânea, o equilíbrio luminoso, a elegância congénita, a sobriedade natural”⁵⁰⁴ definem, precisamente, “o estilo clássico”⁵⁰⁵, ou seja, “o ideal a atingir na expressão de cada um”⁵⁰⁶.

Tal como na *NRF*, a estética da *presença* não prescinde de uma harmoniosa conjugação entre as mais inovadoras tendências da arte moderna (centrada no indivíduo e na representação da sua complexidade interior) e os imperecíveis valores da arte clássica (esforço de harmonia e de composição, disciplina, beleza, solidez do fundo e perfeição da forma).

Assim, num ensaio intitulado “Da geração modernista”, vindo a lume logo no terceiro número da *Folha de arte e crítica*, Régio propõe uma cartografia do modernismo português, inventariando alguns dos seus grandes mestres contemporâneos – Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Raul Leal, Mário Saa –, a par dos franceses Marcel Proust, André Gide, Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob, André Salmon, Reverdy. São assim inventariados, do ponto de vista crítico, os mais proeminentes valores da literatura contemporânea, um escol selecto de escritores que ele designa de *futuristas*, ou seja, “os homens que, pior ou melhor, exprimem as tendências mais avançadas do seu tempo, isto é: a parte do futuro que já existe no presente”⁵⁰⁷. Este catálogo de figuras modelares remete-nos, inevitavelmente, para a afirmação de David Mourão-Ferreira, segundo a qual “a presença, na *Presença*, deste espírito *NRF*, só tem (...)”

⁵⁰² Luís Adriano Carlos, “O classicismo modernista de José Régio”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II série, VIII, 1991, pp. 121-122.

⁵⁰³ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 166.

⁵⁰⁴ José Régio, *António Botto e o amor – seguido de Críticos e Criticados*, 2ª edição, Porto, Brasília Editora, 1978, p. 142.

⁵⁰⁵ *ibid.*, p. 143.

⁵⁰⁶ *ibid.*, p. 146.

⁵⁰⁷ José Régio, “Da geração modernista”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 3, 8 de Abril de 1927, p. 1.

paralelo, como presença exógena, na presença endógena do Orpheu”⁵⁰⁸. Régio circunscreve o seu estudo a três autores, considerados “os mais completos”⁵⁰⁹, “os mais complexos”⁵¹⁰ e “os mais interessantes”⁵¹¹ da arte moderna em Portugal e também “os mais imitados pelas fileiras modernistas”⁵¹². São eles Mário de Sá-Carneiro, “o nosso maior intérprete da melancolia moderna e um dos grandes poetas portugueses de qualquer tempo”⁵¹³, Fernando Pessoa, “o mais rico em direcções dos nossos chamados modernistas”⁵¹⁴ e Almada Negreiros, poeta com o qual “o nosso lirismo reencontra o seu fundo virginal, volta a beber água da bica – e se alarga”⁵¹⁵. A partir de uma prospecção crítica destas três personalidades, o presencista infere algumas características matriciais da moderna literatura portuguesa:

Sem ter a inútil pretensão de ser definitivo, resumo essas características em três:

- Tendência vincada e confessa para a multiplicidade de personalidade;
- Tendência para o abandono às forças do subconsciente, e simultaneamente para o domínio da intelectualidade na Arte;
- Tendência para a transposição, isto é: para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos.

As audácias de gramática e métrica ensaiadas na língua portuguesa por alguns artistas modernos – parecem-me natural resultante destas tendências, ou doutras mais ou menos derivadas.⁵¹⁶

Este ensaio constitui um marco significativo na tentativa presencista de reabilitar e divulgar os autores da geração de *Orpheu*, que elegeram como mestres, tendo neles descoberto flagrantes afinidades espirituais. Adolfo Casais Monteiro afirmará posteriormente que, neste artigo-manifesto, Régio “não faz senão reconhecer a filiação da sua geração naquela”⁵¹⁷, definindo essa dívida genética nos seguintes termos:

(...) o nexó essencial entre esta geração [*presença*] e a precedente [*Orpheu*] está no espírito com que encara a arte e a literatura. A afirmação de liberdade, explícita ou apenas implícita, é essencial a

⁵⁰⁸ David Mourão-Ferreira, “Reflexos da literatura francesa em Portugal (1920-1940)”, in *Actes du Colloque L’enseignement et l’expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, p. 134.

⁵⁰⁹ *ibid.*

⁵¹⁰ *ibid.*

⁵¹¹ *ibid.*

⁵¹² *ibid.*

⁵¹³ *ibid.*, p. 2.

⁵¹⁴ *ibid.*

⁵¹⁵ *ibid.*

⁵¹⁶ *ibid.*

⁵¹⁷ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 23.

uma e a outra. Mas, enquanto a geração do *Orpheu* nos oferece sobretudo uma explosão de liberdade, na subversão indiscriminada dos valores, pela necessidade de opor uma negação absoluta à corrupção da época, a geração da *presença* dá à expressão de liberdade uma direcção; não é apenas uma geração de criadores – ou, melhor, os seus criadores desdobram-se em ensaístas e em críticos, de modo que ela vem estabelecer o elemento de sociabilidade indispensável à comunicação com o público.⁵¹⁸

Assim, um dos objectivos nucleares da *presença* será “o de se apoderarem da herança do *Orpheu*, – não só para a prolongar, mas também para a coordenar e explicá-la”⁵¹⁹. Empenhando-se incansavelmente na revalorização crítica do modernismo de 1915 e no reconhecimento dos seus protagonistas, a *presença* impunha os homens do *Orpheu* na “História de Literatura, onde não tinham naturalmente nascido nem posteriormente tentado entrar”⁵²⁰. No fundo, “o que a *Presença* fez foi integrar o movimento do *Orpheu*, até aí considerado uma espécie de abcesso, no corpo da literatura portuguesa”⁵²¹. Este propósito é declaradamente reafirmado por Régio, num “Comentário” publicado no nº35 da revista:

Nasceu a *presença* com o fim de criar, em Portugal, uma publicação onde colaborassem aqueles artistas que, principiantes ainda ou já consagrados perante uma *élite*, eram hostilizados pelo público, pelos editores, pelas outras folhas, sob a incompreensível acusação de ... *futuristas*. Este é o primeiro esquema do nosso programa.⁵²²

Voltando aos primeiros números de revista coimbrã e à conformação periodológica do conceito presencista de modernismo, João Gaspar Simões vem, no nº 14-15, com o seu já citado “Modernismo”, secundar e difundir o modelo delineado por Régio, matizando e esclarecendo alguns dos seus elementos constitutivos, mas mantendo as suas linhas substanciais de poética teórica e histórica. Sá-Carneiro e Fernando Pessoa são considerados por Gaspar Simões como “génios, no sentido de conterem aquela substância original e instintiva que dá motivo a novas criações estéticas”⁵²³ e, na esteira de Régio, aponta Sá-Carneiro como “o genial adivinhador das tendências estéticas actuais”⁵²⁴, atribuindo-lhe a

⁵¹⁸ *ibid.*

⁵¹⁹ David Mourão-Ferreira, *Presença da “Presença”*, p. 26.

⁵²⁰ Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, p. 24.

⁵²¹ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 64.

⁵²² José Régio, “Uma opinião do Sr. Dr. Joaquim de Carvalho sobre a Presença”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº35, Março – Maio de 1932, p. 19. O itálico é do autor.

⁵²³ João Gaspar Simões, “Modernismo”, p. 2.

⁵²⁴ *ibid.*

ele e aos “que se lhe seguiram”⁵²⁵ a designação convencional de modernistas. O crítico presencista procede, então, à sondagem analítica da obra desses escritores modernistas, pondo em evidência algumas das suas características singularizadoras:

E se as singularidades das obras dos modernistas são mais dificilmente aceites do que as de alguns artistas passados, é porque hoje as características fundamentais da arte repousam na originalidade individual. (...) falando eu, todavia, nas singularidades da obra dos *modernistas* (...), posso na verdade, dizer que elas serão para os leitores de hoje tão chocantes, como foram as das obras de quaisquer inovadores passados para os seus contemporâneos. E se, até certo ponto, as destes chocam mais, isso explica-se pela avidez de originalidade característica desta época. A arte, e, particularmente, a literatura, é uma transposição da vida: dos sentimentos, das sensações, da inteligência que o homem tem dela quando é artista. É uma transposição, porque entre os sentimentos, as sensações, as ideias *vividas* e a sua expressão formal há uma verdadeira transição – uma fatal, invencível, involuntária transição, no fim de contas indispensável a dar-lhes o carácter de estéticas: a estetisá-las. De modo que um artista recebe a vida como é, e devolve-a como ela lhe é.⁵²⁶

Por sua vez, Adolfo Casais Monteiro, no seu ensaio intitulado “Mário de Sá-Carneiro”, publicado no nº 21 da *presença*, reafirma o modelo histórico-periodológico proposto pelos seus camaradas, referindo-se aos “poetas a que um hábito já agora crónico nos obriga a chamar *modernistas*”⁵²⁷ e insistindo no poder instituinte e disruptor da vanguarda de *Orpheu*:

A chegada de Sá-Carneiro à literatura – como a de Fernando Pessoa, como a de Almada – é uma catástrofe: é o nascer dum novo mundo, a sentença de morte dum outro. Com eles partiu-se a continuidade, esse fio que era apesar de tudo um elo entre épocas diversas e sucessivas.⁵²⁸

No entanto, o interesse diligente dos presencistas pela primeira geração modernista não se manifesta apenas na abundância de estudos críticos sobre os actores de *Orpheu*. Esta meritória acção de divulgação e consagração pedagógica dos mestres da geração anterior concretiza-se também na publicação de fragmentos das suas obras, como acontece, por exemplo no nº 10 da revista, que mais não é do que uma antologia poética, em que

⁵²⁵ *ibid.*

⁵²⁶ *ibid.*

⁵²⁷ Adolfo Casais Monteiro, “Mário de Sá-Carneiro”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 21, Junho-Agosto de 1929, p. 2.

⁵²⁸ *ibid.*

figuram os nomes de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e heterónimos, António Botto, Mário Saa, Afonso Duarte, Raul Leal, entre outros. Da mesma forma, por ocasião da morte de Fernando Pessoa, a *presença* dedicar-lhe-á um número completo (nº 48, Julho de 1936), cuja primeira página ostenta o icónico retrato do poeta assinado por Almada Negreiros. Aí aparecem arrolados, para além de excertos colhidos na obra do poeta, artigos críticos da autoria de Raul Leal, Luís de Montalvor, Carlos Queirós, Pierre Hourcade, João Gaspar Simões e Fernando Lopes-Graça. Esta homenagem a um dos mentores do *Orpheu* é, sem sombra de dúvida, tornada extensiva a toda a geração. Por outro lado, nas páginas da *presença*, é assídua a comparência dos textos emblemáticos dos autores do primeiro modernismo, como o oitavo poema de “O guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro (nº 30, pp. 6-7), a “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa (nº 36, p. 9), a “Tabacaria”, de Álvaro de Campos (nº 39, pp. 1-2), a célebre carta de Pessoa a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos (nº 49, pp. 1-4), o quadro sexto do texto dramático *Deseja-se Mulher*, de Almada Negreiros (nº 45, pp. 1-4), as composições intituladas “Soneto” (nº 13, p. 3), “O Mar” (nº 46, p. 11) e “Um Inédito” (nº 1, Série II, p. 43), de Ângelo de Lima, “Ápice” (nº 5, p. 3), “Canção de declínio” (nº 10, p. 1; nº 31-32, p. 5), “Crise Lamentável” (nº 38, p. 7), “Desquite” (nº 50, p. 4), de Mário de Sá-Carneiro, entre outros, não esquecendo a copiosa colaboração de Raul Leal⁵²⁹. Outra das iniciativas tomadas pela *presença* tendentes à revalorização e legitimação canónica dos homens de *Orpheu* consistiu na publicação duma série de “Tábuas bibliográficas” dedicadas aos “primeiros valores da nova geração”⁵³⁰ e destinadas a apresentarem “a bibliografia daqueles modernos escritores chamados modernistas”, ou seja, todos aqueles escritores que “são ainda considerados pelo grande público, mesmo culto, indignos duma atenção séria”, os “inovadores e renovadores que a maioria do público repele, e que serão os consagrados amanhã ... quando já outros novos apareceram a reagir sobre estes”. A redacção da *presença* incluiu seis tábuas bibliográficas que foram, por ordem cronológica, dedicadas a Mário de Sá-Carneiro (nº 16, p. 8), Fernando Pessoa (nº 17, p. 10), Raul Leal (nº 18, pp. 8;11), Mário Saa (nº 19, p. 8), António Botto (nº 20, p. 6) e José de Almada Negreiros (nº 21, p. 10).

⁵²⁹ Cf. Márcia Seabra Neves, “Raul Leal (Henoch): escritor bilingue, poeta em francês”, in Otilia Pires Martins (Coord.), *Portugal e o outro: Imagens, Mitos e Estereótipos*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas / Universidade de Aveiro, 2006, 73-95.

⁵³⁰ Redacção, “Tábua bibliográfica – nota”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 16, Novembro de 1928, p. 8.

O conceito presencista de modernismo é objecto de definitiva dilucidação teórica no nº 23 da *Folha de Arte e Crítica*, num ensaio assinado por Régio e sintomaticamente intitulado “Ainda uma interpretação de Modernismo”. Ponto de chegada das repetidas aproximações críticas ao conceito, neste passo Régio apresenta, com penetrante argúcia, o seu conceito de modernismo:

Chamo aqui modernismo à tendência a não aceitar como completa qualquer afirmação do passado remoto ou recente, nem como definitiva qualquer sua negação, nem como perfeita qualquer afirmação da hora presente, nem como dogmática qualquer negação actual – e a esperar sempre mais do futuro, e a dispor sempre duma atitude de expectativa simpatizante e anti-sectária... (...) Portanto, o que é ser modernista? É ter a intuição de novas riquezas do homem, eternamente existentes nele, mas capazes de novidade por não terem sido descobertas até ao momento de o serem. (...) Que será, pois, Arte Modernista? Será a expressão estética das novas (mas eternas) riquezas que o homem em si pressente.⁵³¹

Na sequência desta lapidar definição, Régio afirma, com redobrada convicção, que “para se avançar – não é preciso negar o caminho andado”⁵³² e que “a tendência moderna é para afirmar sem ter que negar; em suma: é para não restringir”⁵³³, pois “o modernismo é uma questão de sensibilidade e pensamento (isto é: de personalidade) – não uma deliberada escolha que seria astúcia, cabotinismo, ou simples intelectualismo”⁵³⁴. Assim, um artista só é verdadeiramente modernista, “na medida em que, sem ter de negar seja qual for das descobertas vitais do passado, se encaminha para novas descobertas e antevê novos mundos”⁵³⁵.

Estas palavras de Régio são flagrantemente reminiscentes das de Copeau, que, em 1912, exortava a jovem geração a revisitar o legado artístico dos seus antepassados:

Ici encore, défions-nous d’une réaction inconsidérée contre l’exemple de nos aînés. Ne fermons pas trop tôt leurs livres. Ne repoussons pas aveuglément leurs enseignements. Nous leur sommes infiniment redevables. De si loin que diffèrent leur conceptions des nôtres, et si obscur parfois que soit pour nous leur langage, quelques uns d’entre eux, néanmoins, nous avertissent magnifiquement

⁵³¹ José Régio, “Ainda uma interpretação de modernismo”, p. 2.

⁵³² *ibid.*

⁵³³ *ibid.*

⁵³⁴ *ibid.*

⁵³⁵ *ibid.*

de la grandeur du métier d'écrire et nous invitent, d'un accent qui ne se peut oublier, au respect de la chose écrite.⁵³⁶

Com efeito, tal como se tem sobejamente salientado ao longo deste estudo, a estética da *NRF* não prescinde de uma concertação entre tradição e inovação. Na realidade, se os escritores da *NRF* foram colher nos russos (sobretudo em Dostoievski) e nos ingleses (Fielding, Daniel Defoe, Dickens, Stevenson) os princípios e os modelos de uma literatura viva que não encontravam na tradição francesa, a verdade é que também não preteriram a matriz inspiradora dos grandes mestres da literatura francesa de outrora, tais como Du Bellay, Racine, Alfred de Vigny, Baudelaire, Stendhal, Balzac e Flaubert⁵³⁷.

Como os da *NRF*, os homens da *presença* também compreenderam que, em literatura, nada se cria *ex nihilo* e que a tradição não só não se pode suprimir, como, mais do que isso, desempenha um papel crucial em qualquer investida estética de renovação. Estes pressupostos informaram, de facto, a *démarche* crítica da *presença* que nunca rompeu com a tradição literária anterior ao modernismo, tendo mesmo dedicado parte da sua actividade crítica à exegese renovada das obras de algumas das figuras mais representativas da literatura portuguesa do passado próximo ou longínquo: Camões (nº 13, p. 1), Eça de Queirós (nº 17, pp. 1;11), Camilo Pessanha (nº 20, pp. 1-2), João de Deus (nº 25, pp. 2-7), Raul Brandão (nº 30, pp. 2-5), António Nobre (nº 33, pp. 4-6; nº 34, pp. 1-2), Aquilino Ribeiro (nº 37, pp. 12-13; nº 38, pp. 14-15). Assim, a *presença* consagrou e difundiu os autores modernos, colocando-os num patamar canónico até aí exclusivo dos clássicos da tradição nacional, que, por seu lado, nunca deixou de valorizar.

Esta dupla e, porventura, paradoxal ligação da *presença* à tradição e, simultaneamente, ao primeiro modernismo – que ela própria contribui para canonizar, através de um consistente trabalho crítico-avaliativo – gerou repetidos equívocos, em grande parte causados pela problemática destrição dos conceitos de modernismo e de vanguardismo. Retomando estudos de autores como Antoine Compagnon, Matei Calinescu e Adrian Marino, Fernando J. B. Martinho salienta que o modernismo e o vanguardismo se distinguem pelo respectivo relacionamento com a tradição e consciência do tempo: enquanto que, no primeiro caso, se assiste ao estabelecimento de uma tradição nova e à

⁵³⁶ Jacques Copeau, “L’Enquête d’Agathon sur “Les jeunes gens d’aujourd’hui””, *NRF*, nº 47, Novembro de 1912, pp. 929-935, in Pierre Hebey, *L’esprit NRF 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990, p. 170.

⁵³⁷ Cf. Lina Morino, *La Nouvelle Revue Française dans l’Histoire des Lettres*, pp. 84-90.

valorização do tempo presente; no segundo, contesta-se qualquer tradição e valoriza-se o futuro. Assim, o vanguardismo “representa a face iconoclasta, extremista, militante, animada de ‘fervores messiânicos’, e mais radical, mais inconformista do modernismo”⁵³⁸. Esta sucinta, mas elucidativa, distinção contribui para rectificar certas posições críticas que negam à *presença* o seu lugar no modernismo português. Referimo-nos, por exemplo, ao célebre ensaio de Eduardo Lourenço “*presença* ou a contra-revolução do modernismo”, em que, embora reconhecendo na crítica presencista o mérito de ter sido a primeira a proceder à reabilitação compreensiva da novidade contida na proposta artística de *Orpheu*, o ensaísta não deixa de contestar os laços de parentesco que os presencistas reclamam relativamente aos seus antecessores, concluindo pela meridiana contraposição dos dois movimentos e pela hipótese de que a *presença* representaria uma contra-revolução relativamente ao *Orpheu*:

A mais lúcida crítica viu a novidade de “*Orpheu*”. Em lugar de honra, embora de modos diferentes, os críticos da “*Presença*”. (...) Sem se darem conta disso, foi uma espécie de “transfert” aquilo que os jovens críticos de “*Presença*” realizaram, ao reivindicar “*Orpheu*”, pois o “*Orpheu*” por eles invocado jamais ultrapassa os limites de uma experiência específica, a da própria criação “presencista”. O resultado disso foi o surgimento de uma topologia crítico-literária na qual “*Orpheu*” e “*Presença*” aparecem lado a lado, ou uma seguindo naturalmente a outra, como membros da mesma família espiritual e poética. (...) Nós cremos que é ainda tempo de separar sem dor esses falsos irmãos siameses que mutuamente se prejudicam. (...) Como pode caracterizar-se o modo de ser de um período que se segue a uma revolução quando a sua estrutura tem mais afinidades com o tempo que a precedeu do que com os tempos revolucionários? De resturação? Mesmo cingidos ao mundo poético, “*Presença*” não justificaria esse rótulo, mau grado o nítido classicismo e o gosto classizante de Régio. Mas merece talvez o de *Contra-Revolução do Modernismo*, uma espécie de bonapartismo que, parecendo conduzir ainda a “revolução”, se serve dela para fins privados e acessoriamente veicula o impulso revolucionário inicial. (...) Se “*Orpheu*” é “Modernismo”, “*Presença*” não é o “Segundo Modernismo”. (...) A maneira como surgiram, depois de “*Orpheu*”, cronologicamente falando, não determina o seu verdadeiro lugar no contexto dos valores literários.⁵³⁹

⁵³⁸ Fernando J. B. Martinho, “Limites cronológicos do modernismo poético português”, in *Largo mundo alumiado – Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho, 2004, p. 334.

⁵³⁹ Eduardo Lourenço, “*presença* ou a contra-revolução do modernismo”, in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga*, vol. 3, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 239; 242; 248-251.

Este polémico ensaio veio acender o debate em torno da existência de um primeiro e segundo modernismos numa relação derivativa de um mesmo movimento artístico, ou seja, a discussão em torno da continuidade – ou não – entre o *Orpheu* e a *presença*⁵⁴⁰. Adolfo Casais Monteiro, cujo nome fora retirado do ensaio em questão pela censura, recusa a tese de Eduardo Lourenço que, segundo ele, desvaloriza a irredutível personalidade da *presença*, confinando-se à oposição Pessoa – Sá-Carneiro / Régio – Torga e negligenciando a oposição *Orpheu* / *presença*:

Ora, se a *Presença* é contra-revolução, o facto é não ser o *Orpheu* que é revolução – mas Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. Há no ensaio do Lourenço este equívoco inicial. (...) Assim como ele “esquece” que o *Orpheu* foi todos os outros, e tudo o mais, assim também o tempo, talvez, identifique a *Presença* com Régio e Torga (...), e o problema se resolva com o estabelecimento de duas “famílias” em que se separarão, para um lado os poetas do ôntico, para o outro os do dramatismo e da aceitação do “que parece ser”. De um lado os “modernos”, sejam do *Orpheu* ou da *Presença*, do outro os tradicionalistas, idem.⁵⁴¹

Assim, o autor de *Clareza e Mistério da Crítica* advoga que o *Orpheu* e a *presença*, “embora tratando-se de duas gerações sucessivas, elas têm que ser compreendidas como as duas faces do mesmo movimento”⁵⁴², pois “a geração da *Presença* coloca-se, desde o início, na esteira de uma revelação anterior e, em vez de reivindicar louros para si, pede-os, exige-os, para as grandes figuras”⁵⁴³ da geração do *Orpheu*. Assim, “este aparente passo atrás, que é na realidade um passo em frente, pois reintegra no seu devido lugar valores que tinham permanecido, por assim dizer ocultos, e sem eco, faz da *Presença*, dentro em pouco, o ponto de convergência de todas as tendências modernistas”⁵⁴⁴.

Neste sentido, Eugénio Lisboa, que também não subscreve a tese da contra-revolução, explica que “o *Orpheu* não mostrou possuir vocação pedagógica”⁵⁴⁵; por isso, coube “ao grupo coimbrão conquistar, através de uma meditada dialéctica persuasiva, um público, primeiro traumatizado, depois esquecido”⁵⁴⁶. Assim, “foi preciso chegarmos a

⁵⁴⁰ A propósito desta controvérsia da “contra-revolução” presencista e das reacções por ela suscitadas, ver o lúcido e instrutivo estudo de Fernando J. B. Martinho: “De volta ao modernismo, ainda e sempre: recepções da *presença*”, *Prelo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Setembro / Dezembro 2007, pp. 60-79.

⁵⁴¹ Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, pp. 113.

⁵⁴² *ibid.*, p. 37.

⁵⁴³ *ibid.*, p. 117

⁵⁴⁴ *ibid.*

⁵⁴⁵ Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, p. 42.

⁵⁴⁶ *ibid.*

uma geração que não temia ser inteligente e cautelosa, para que os loucos de ontem se convertessem nos mestres de hoje”⁵⁴⁷. Procedendo a um judicioso “Balanço do movimento”⁵⁴⁸, em que retoma o incontornável paralelismo entre o *Orpheu* e a *presença*, o estudioso contrapõe à ideia de contra-revolução a “de um natural suceder-se um desejo de arrumo e consolidação, a um período de vendaval e anárquica pesquisa”⁵⁴⁹. As palavras com que encerra o balanço não podiam ser mais esclarecedoras relativamente ao estatuto da *presença* no modernismo português, reequacionando uma visão dualista que ainda hoje persiste como enquistado preconceito crítico:

(...) se há autores que escrevem com tinta e autores que escrevem com luz, há um terceiro grupo, a que sem dúvida pertenceram os homens do *Orpheu*, que escrevem com sangue, com lava, com fogo, com terra, com lama e com pó de diamantes. A *presença*, quer-nos parecer, representou um feliz e equilibrado compromisso entre a luz e estes últimos ingredientes a um tempo mais obscuros e mais inspirados⁵⁵⁰.

Mais recentemente, Luís Adriano Carlos, reconhecendo em Régio e Pessoa as “duas grandes sinédoques do modernismo português”⁵⁵¹, supõe a continuidade entre as duas gerações, alegando que “os contra-revolucionários expulsam, degredam ou extinguem os revolucionários”⁵⁵²; no entanto, “Pessoa e Régio entreolham-se como duas sinédoques solitárias num mundo ‘cheio de pouca gente’, sabedores de que tradição e revolução significam, se de algum modo coordenadas, duas formas de experimentação e conhecimento na mais plena liberdade integral”⁵⁵³. Por isso, “valorar um em função do outro, ontem ou amanhã, é perder o essencial de uma complementaridade definidora das linhas do modernismo que tivemos”⁵⁵⁴, ou seja, “uma complementaridade que se manifesta como uma metáfora histórica”⁵⁵⁵. Neste sentido, conclui:

Se considerarmos o conjunto das suas inovações estéticas e literárias, a *presença* ganha por direito próprio um lugar efectivo e decisivo no movimento modernista. É por essa razão que preconizo a

⁵⁴⁷ *ibid.*

⁵⁴⁸ *ibid.*, pp. 61-73

⁵⁴⁹ *ibid.*, p. 72.

⁵⁵⁰ *ibid.*, p. 73

⁵⁵¹ Luís Adriano Carlos, “O classicismo modernista de José Régio”, p. 133.

⁵⁵² *ibid.*

⁵⁵³ *ibid.*

⁵⁵⁴ *ibid.*

⁵⁵⁵ *ibid.*

perspectiva crítica segundo a qual a relação de continuidade entre as duas gerações se aprofunda numa relação de intersecção e complementaridade, a mais óbvia tradução topológica das duas grandes sinédoques do Modernismo português.⁵⁵⁶

Assim, a verdade é que “graças à sua obra de divulgação, ao seu esforço de compreensão e de análise crítica”⁵⁵⁷, a *presença* conseguiu reivindicar “a sua posição no modernismo português, na esteira da revolução proposta pelos homens de *Orpheu*”⁵⁵⁸.

Estas considerações vêm, em suma, corroborar a resposta de Régio, em 1958, no *Suplemento Literário* do *Jornal de Notícias*, quando é questionado acerca do papel desempenhado pela *presença* no movimento modernista:

– O papel da *Presença* no movimento modernista é, sobretudo, um duplo papel de divulgação e consciencialização crítica. Foi a *Presença* que mais persistentemente divulgou em Portugal os grandes nomes da literatura europeia moderna... e modernista. Foi nela, ainda, que melhor se revelaram, ou principiaram a revelar-se, os nomes que depois seriam capitais no movimento modernista português. E foi nas suas páginas que o modernismo português ensaiou os seus primeiros tentames de auto compreensão e consciencialização como de compreensão do modernismo europeu. O desenvolvimento que a crítica literária tem vindo tomando em Portugal – alguma coisa deve à *Presença*.⁵⁵⁹

Se a estética presencista se regula dialecticamente pelo equilíbrio classicista entre a forma e a matéria, a arte e a vida, a tradição e a inovação, esse equilíbrio constitui, precisamente, a imagem de marca da *NRF* e um dos princípios norteadores do grupo gideano. Acima de tudo, a influência da *NRF* na *presença* reflecte-se na expressa poética da revista, cristalizada na célebre fórmula do *classicismo modernista*, combinatória de inabdicável respeito pela tradição e de desejo libertário e antidogmático de renovação.

⁵⁵⁶ Luís Adriano Carlos, “*presença* e a poética modernista”, *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, nº 12-13, Primavera – Outono 2003, p. 73.

⁵⁵⁷ Enrico Martines, “O primeiro modernismo segundo a crítica presencista”, *Prelo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Setembro / Dezembro 2007, p. 25.

⁵⁵⁸ *ibid.*

⁵⁵⁹ José Régio, “José Régio respondeu a algumas perguntas indiscretas que lhe fizemos”, entrevista ao *Jornal de Notícias*, 25 de Setembro de 1958, p. 1.

4.2. Da *NRF* à *presença*: “Arte e Crítica” ou sentido e alcance de um duplo desígnio anunciado

Toda a arte é expressão; e nem o que às vezes chamamos, em arte, sugestão é outra coisa senão expressão subtil. Aquém ou além da expressão, não há arte.⁵⁶⁰

Atribuindo-se a si própria a designação de “folha de arte e crítica”, a *presença* enunciava, desde logo, a sua sensibilidade dúplice, colocando o leitor de sobreaviso para um conteúdo repartido entre produção artística e teorização crítica, “sendo a crítica, a reflexão sobre a criação artística e as suas condições, inseparável da criação artística propriamente dita”⁵⁶¹. Ao suprimir a palavra *literatura* do seu subtítulo, a revista coimbrã foi mais longe que a sua mentora francesa que, apesar de se interessar pelas mais diversas formas de expressão artística, manteve sempre a designação de “revue de littérature et de critique”. Contudo, o que importa salientar é que ambas cumpriram os seus respectivos – e flagrantemente semelhantes – subtítulos, cultivando e avaliando a criação artística na sua totalidade. Tentaremos, assim, demonstrar de que modo a influência da *NRF* se repercutiu no trabalho crítico e criativo da *presença*.

4.2.1. Para um conceito de arte global

Uma observação atenta dos sumários da *NRF* revela-nos que o crivo crítico dos seus colaboradores não seleccionou apenas o objecto literário, abrangendo também todos os domínios artísticos, procedendo assim em perfeita sintonia com o conceito wagneriano de “obra de arte total”⁵⁶².

⁵⁶⁰ José Régio, “Em torno da expressão artística”, in *Três ensaios sobre arte*, Porto, Brasília Editora, 1980, p. 10.

⁵⁶¹ Pierre Hourcade, “O ensaio e a crítica na *presença*”, *Colóquio/Letras*, nº 38, Julho de 1977, p. 21.

⁵⁶² Richard Wagner (1813-1883), compositor, maestro, teórico musical, ensaísta e poeta alemão, um dos expoentes do romantismo e dos mais influentes compositores de música erudita, é frequentemente citado nas páginas da *NRF* e nas da *presença*, uma referência que nos parece bastante relevante e significativa no contexto estético-literário de ambas as revistas. Com efeito o drama musical de Wagner corresponde a uma vontade de síntese e a um ideal de integração de todas as artes (teatro, poesia, música...), sendo, por isso, considerada como “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). O compositor alemão intervinha em todas as fases de criação de uma obra de arte ou drama musical, desde a elaboração do texto literário, a composição musical, a orquestração, até pormenores de encenação.

Um dos grandes cultores deste ideal de integração de todas as artes foi, sem dúvida, Jacques Rivière. Admirador de Wagner⁵⁶³ e apologista de um conceito de arte global que escora todo o seu pensamento estético-literário, o director da *NRF* interessou-se por todas as formas de expressão artística, como um Arlequim apaixonado por todas as formas de expressão de Colombina, para retomar a expressiva metáfora do seu biógrafo⁵⁶⁴. Com efeito, a sua obra intitulada *Etudes*⁵⁶⁵, que colige todos os seus estudos críticos e teóricos, demonstra claramente que não existiam para ele fronteiras entre a literatura, a pintura ou a música. No prefácio aos *Etudes* de Jacques Rivière, Alix Tubman-Mary esclarece o modo como o conceito de arte global permeou a reflexão crítica do autor:

La critique de Rivière porte aussi bien sur des peintres ou des musiciens que sur des écrivains. Sa pensée se meut à l'aise dans un univers peuplé de formes, de couleurs et de sons, et adopte tout naturellement un caractère sensuel. Lorsque les *Etudes* évoquent le rapport de l'artiste à l'objet de sa création, c'est le plus souvent par le biais d'images charnelles, voire érotiques. (...) Simple terme technique au départ, le trait devient ligne, se fait sinueux, enveloppant, il se multiplie parfois jusqu'à se métamorphoser en un filet qui vient enserrer et immobiliser sa proie, comme le "merveilleux réseau sonore" de Rameau, qui "laisse paraître dans ses mailles" le sens des paroles illustrées par la musique.⁵⁶⁶

Em contexto nacional, os presencistas também não ficaram indiferentes à obra de Wagner, descrito por Casais Monteiro como "um dos que, no século XIX, sonharam a fusão das artes, isto é, a síntese de todas elas produzindo uma emoção única"⁵⁶⁷. Na esteira da *NRF*, também a *presença* absorveu da estética wagneriana essa visão da literatura como parte integrante e indissociável da arte, cultivando-a num sentido de osmose de meios de expressão. Os presencistas propugnaram a convivialidade de linguagens, sob o signo de um conceito global de arte assente numa concertação supletiva de todas as artes. Assim, encarando a literatura apenas como uma das múltiplas formas da concretização artística, a

⁵⁶³ Apreciador indefectível de Wagner desde os seus tempos de adolescência em Bordeaux, Rivière tornar-se-á, nas páginas da *NRF*, o grande especialista da obra wagneriana, através de artigos como: "Tristan et Isolde, de Wagner" [*NRF*, nº25, Janeiro de 1911] ou "Parsifal, de Wagner" [*NRF*, nº 65, Maio de 1914], in *Etudes – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, pp. 218-221; pp. 249-259.

⁵⁶⁴ Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle : Jacques Rivière et la NRF*, p. 499.

⁵⁶⁵ Jacques Rivière, *Etudes – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*.

⁵⁶⁶ Alix Tubman-Mary, "Préface", in *Etudes – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, pp. 10-11.

⁵⁶⁷ Adolfo Casais Monteiro, "Música e Poesia", in *De pés fincados na terra*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p. 130.

presença impunha uma nova dimensão da arte, enquanto manifestação estética do homem e produto do espírito humano. Este desejo de totalidade e o estabelecimento de correspondências artísticas, característicos do pensamento e da criação presencistas, serão objectos de reincidente legitimação crítica na própria revista.

Assim, José Régio afirmará, no número manifesto “Literatura livresca e literatura viva”, que a literatura é *Arte*, tal como a pintura, a dança, a escultura, a música, o cinema ou a arquitectura e que as diferentes modalidades artísticas promanam do mesmo dom do artista em recriar o mundo através do seu *Eu individual*, todas elas concorrendo, pois, para satisfazer a “nossa necessidade de emoções estéticas”⁵⁶⁸.

Este conceito de arte global será reiterado, pelo mesmo autor, no nº 27 da revista, no artigo “Divagação à roda do primeiro salão dos independentes”. Aí, Régio defende uma *indistinção essencial* entre todos os géneros artísticos, em função de um intrínseco valor humanista, pólo de convergência e critério aferidor de toda a criação artística. Inseminadas pela subjectividade expressiva e pela personalidade, as várias artes devem permanecer indivisas, pois diferenciá-las excessivamente significaria caminhar para a “técnica pela técnica”⁵⁶⁹, conduzindo “à própria negação da arte”⁵⁷⁰, pois a sua existência pressupõe a superação da teoria e do saber-fazer oficial pelo génio artístico do criador:

Quási toda a gente está de acordo em que nenhuma distinção essencial existe entre pintura, poesia, escultura, música, dança, etc. (...) A arte é uma – idêntica a si própria num quadro e num bailado, num busto e num filme, numa sinfonia e num poema. (...) Todos os caminhos vão dar a Roma, todas as religiões levam a Deus, – Deus é o acordo de todas as religiões. A Arte é o ponto de acordo de todas as artes, que não são senão meios vários de se chegar ao mesmo fim. Por intimamente se reconhecer hoje esta verdade, é que os artistas de hoje tendem a cultivar simultaneamente vários ramos de arte: O que nem sempre tem resultados eficazes, – diga-se imparcialmente.⁵⁷¹

Numa reflexão retrospectiva em torno do impulso exercido pelo movimento modernista no sentido de uma aproximação entre as artes plásticas e as artes literárias, João Gaspar Simões, convocando Alain – um dos teorizadores da *NRF* – e o seu *Système des Beaux-Arts*, também sustenta esta perspectiva conciliatória das artes, tendente à síntese e à

⁵⁶⁸ José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, p. 3.

⁵⁶⁹ José Régio, “Divagação à roda do primeiro salão dos independentes”, *pres.*, nº 27, Junho-Julho de 1930, p. 6.

⁵⁷⁰ *ibid.*

⁵⁷¹ *ibid.*

totalidade. O presencista afirma que, sendo o Homem a origem de toda a criação estética, vigora um elo indissociável entre a literatura e as demais expressões artísticas, cuja ruptura significaria confinar a estética ao seu aspecto formal, desvirtuando o próprio conceito de arte:

E é assim que o Homem, com toda a sua complexa trama de razão e instinto, de alma diurna e alma nocturna, entra na expressão artística – literatura, pintura, escultura, música, teatro, cinema, este, então em pleno ritmo ascensional no plano do silêncio, o seu mais legítimo plano –, com a soma global das suas virtualidades visíveis e invisíveis, naturais e sobrenaturais, conscientes e inconscientes. A expressão artística passa a valer o que o homem vale, e como este é o motor de toda a criação estética não há que arrumar a literatura a um lado e as demais artes a outro. Todas as formas de expressão do homem são formas de expressão artística. Repartir por comportamentos estanques essas diferentes técnicas de expressão é concorrer para degradar a arte como arte, isto é, a arte como fiel realização do homem no plano em que o homem tem mais probabilidades de confiar ao futuro a sua imagem e de conquistar a perenidade da sua aventura no plano da vida. Tudo quanto seja, portanto, discriminar a expressão artística por categorias ou formas peculiares de expressão – artes visuais ou plásticas, artes literárias ou escritas – é reduzir os problemas estéticos a problemas de forma, sacrificando a aspectos circunstanciais as virtudes fundamentais da arte. E assim surgia a luta contra a literatura tomada isoladamente de entre as demais expressões artísticas, condenando todos quantos se esqueciam de que o escritor antes de ser o homem que se exprime pela palavra escrita é o homem que sente e pensa na complexidade dos seus dons.⁵⁷²

Reconhecendo “a estrutura polissémica da criação, que não pode limitar-se à pura escrita, mas deve encarar a possibilidade de encontrar pela via do desenho, da pintura ou da fotografia, ou mesmo do cinema, as suas múltiplas potencialidades”⁵⁷³, a *presença* abria, assim, “uma janela no velho edifício da criação, literária ou plástica, mostrando aos criadores que não havia um caminho único, mas antes múltiplas maneiras de alcançar o nó central do próprio imaginário”⁵⁷⁴.

Ora foi precisamente sob o desígnio de um projecto de fusão unitária das artes e de conjugação harmoniosa de práticas e saberes que a folha coimbrã acolheu nas suas páginas, não só todos os géneros e subgéneros literários (romance, novela, conto, poesia, poema em prosa, texto dramático), como também as artes plásticas, o cinema, a música ou a filosofia,

⁵⁷² João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, pp. 147-148.

⁵⁷³ Alfredo Margarido, “O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio”, *Revista Lusófona*, nº 10, 2004-2005, p. 47.

⁵⁷⁴ *ibid.*

desenhando assim “uma paisagem de arte e crítica absolutamente moderna”⁵⁷⁵. Na impossibilidade de abordar todos os domínios artísticos representados nas páginas da *presença*, limitar-nos-emos a abordar, de forma necessariamente breve, aqueles que nela revestiram maior destaque e que são justamente aqueles que mais se compaginaram com as preferências e necessidades estéticas e criativas do seu mentor. Confessa Régio:

Em geral, todas as manifestações artísticas me interessam. Mas a música, a pintura e o cinema (...) creio serem as minhas artes preferidas. Sou profundamente sensível à música, (...) mas tenho de me reconhecer ainda muito ignorante nesse campo. (Até na poesia sou muito sensível ao *musical*) Quanto à pintura... julgo saber *ver* um bom quadro, e distinguir a boa pintura da medíocre. Também aqui, todavia, sofro as terríveis deficiências de quem não viajou, não viu os grandes originais que estão nos museus. Desde os tempos da *presença* que me ocupo do cinema. Nessa revista publiquei artigos e notas a seu respeito. De todas as manifestações artísticas da arte contemporânea (a qual raramente me toca a fundo, não julgando eu a nossa época particularmente favorável à criação artística) são as verdadeiras obras de arte do cinema que mais me têm emocionado. No convívio com Manuel de Oliveira sempre vou enriquecendo esse interesse.⁵⁷⁶

4.2.1.1. A *presença* e as artes plásticas

Ao historiar as circunstâncias que presidiram à formação do grupo coimbrão, João Gaspar Simões delonga-se na descrição da configuração gráfica da revista, insistindo no particular esmero com que, desde o seu primeiro número, se dedicou à “arte das imagens”⁵⁷⁷. A *presença* impunha-se, desde logo, “pela sua própria presença material e visiva, pela ousada e chocante indumentária gráfica com que se exibia”⁵⁷⁸. Com efeito, da arquitectura gráfica ao suporte papel utilizado, passando pelo próprio formato da revista⁵⁷⁹, são inúmeros os recursos plásticos explorados pelos presencistas, no sentido de sugerirem um arejamento visual que conote uma assumida modernidade: o título em letras normandas e, a partir do 2º volume, com um grafismo mais ingénuo da autoria de Júlio, a gravação dos cabeçalhos e imagens em linóleo, a diversidade tipográfica dos caracteres, a originalidade

⁵⁷⁵ Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, nº 12-13, Primavera – Outono 2003, p. 77.

⁵⁷⁶ José Régio, “Respostas às questões (Inquérito)”, in *Jorge de Sena / José Régio Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, pp. 249-250.

⁵⁷⁷ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 175.

⁵⁷⁸ Eunice Ribeiro, *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado*, Dissertação de Doutoramento em Ciências da Literatura, Braga, Universidade do Minho, 1997, p. 197.

⁵⁷⁹ Cf. Alfredo Margarido, “O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio”, p. 44.

da paginação, jogando com a múltipla direccionalidade da escrita, dispondo o texto em colunas gráficas ou utilizando vinhetas, molduras e caixilhos, o tratamento icónico e caligramático dado a muitos títulos, etc. Eis algumas estratégias que evidenciam a irreverente personalidade gráfica da revista e o seu inegável pendor visualista, corroborado, aliás, pela inserção de desenhos e gravuras tanto nas capas como no interior de cada número.

Neste aspecto, a pequena revista coimbrã superou a sua congénere parisiense, cujas páginas mantiveram sempre a mesma sobriedade clássica e um total despojamento de imagens ou de inovações tipográficas. Na *NRF*, as artes plásticas não extroverzam o campo da escrita, ou seja, o da crítica de arte.⁵⁸⁰

Na *presença*, o espaço consagrado às artes plásticas não é, de forma alguma, despiciendo, contando a revista com a colaboração de um vasto elenco de ilustradores e artistas plásticos que, em muito, terão contribuído para a conformação da sua moderníssima e singular fisionomia exterior, tal como se pode comprovar nas páginas seguintes, em que apresentamos as múltiplas colaborações plásticas incluídas na revista.

Júlio, o irmão de Régio, é, sem dúvida, o pintor oficial da *presença*, não só pela sua extensa colaboração na folha coimbrã, mas também por ser o principal ilustrador dos livros que, sob a chancela das edições *presença*, iam sendo dados à estampa, nomeadamente os do irmão. Desdobrando-se também na identidade do poeta Saúl Dias, Júlio encarna uma exemplar simbiose entre a pintura e a poesia. A *presença* consagrou nove dos seus frontispícios (figura 1 e 2) e quatro páginas internas (nº1, p. 3; nº 31-32, p. 27; nº 47, p.11; nº53-54, p. 12 – figura 3) à reprodução dos desenhos do poeta-pintor. Outro artista plástico amplamente representado na folha coimbrã é Almada Negreiros, cujos desenhos se encontram estampados nas capas dos números 5, 38, 48 e 53-54 (figura 4). Significativa é também a colaboração de Mário Eloy, que ilustra a capa de três números da *presença* (figura 5). Com apenas duas colaborações, mas não menos relevantes, seguem-se Sarah Afonso (figura 6), Arlindo Vicente (figura 7), João Carlos Celestino Gomes com duas gravuras em madeira (nº 2, p. 3; nº 9, p. 1 – figura 8) e Bernardo Marques (nº 37, p. 1 e 16 – figura 9). A *presença* conta ainda com a colaboração de um elenco considerável de artistas plásticos que nela colaboram apenas uma vez. São eles: Diogo de Macedo (nº3, p.

⁵⁸⁰ Note-se, contudo, que, a partir de 1919, as edições *NRF* passaram a publicar uma colecção ilustrada dos *Peintres français nouveaux*, especialmente consagrada às artes plásticas e visuais. Já os modestos recursos da *presença*, não lhe permitiam tal empreendimento. Assim se compreende que tenham os presencistas optado por fazer coexistir na revista crítica e criação plástica.

3 – figura 10), Dórdio Gomes (nº 6, p. 3 – figura 11), Olavo d'Eça Leal (nº 27, p. 1 – figura 12), Pedro Olaio (nº 28, p. 1 – figura 13), Abílio de Matos e Silva (nº 29, p. 1 – figura 14), Jaime de Figueiredo (nº 30, p. 1 – figura 15), Arpad Szenes (nº 47, p. 1 – figura 16), Paulo Ferreira (nº 50, p. 1 – figura 17), Ventura Porfírio (nº 52, p. 1 – figura 18), Emerick Marcier (nº 1, Série II, p. 23 – figura 19), Vieira da Silva (nº 2, Série II, p. 107 – figura 20) e José Régio com um desenho “bastante minhoto, mas mais de Santa Marta de Portuzelo que de Vila do Conde, com uma legenda lírico-sarcástica: *a que ficou sem par*”⁵⁸¹ (figura 21).

Embora, na *presença*, a colaboração plástica de Régio seja incidental, a verdade é que a sua intensa paixão pelas artes plásticas, e pelo desenho em particular, o acompanhou ao longo de toda a sua trajectória artística. Com efeito, desenhador talentoso, o poeta dos *Poemas de Deus e do Diabo* produziu, paralelamente à sua obra literária, um conjunto significativo de desenhos⁵⁸² que, contudo, têm ocupado um lugar subalterno em relação ao seu impressionante legado literário. E, portanto, ele próprio sublinha, em carta a Eugénio Lisboa, a relevância da função supletiva e catártica desempenhada pela sua obra plástica:

No Sanatório, tentei escrever e não levava nada para diante. Valeram-me os desenhos, que me foram então o que me eram dantes os poemas: uma distracção, uma companhia, um desabafo, uma confissão, uma brincadeira séria.⁵⁸³

Deste modo, Régio “salienta a existência de duas faces criadoras que podem agir uma contra a outra; a poesia impede o desenho, tal como este pode esterilizar a escrita”⁵⁸⁴. Parece, portanto, “estarmos perante um dos clássicos nós górdios da organização de José Régio, havendo momentos em que a impossibilidade da escrita permite ou impõe o desenho”⁵⁸⁵. Mário de Oliveira, num expressivo texto de homenagem ao poeta, intitulado “José Régio artista plástico”, apresenta uma penetrante análise da obra pictórica de Régio, sublinhando o seu nítido expressionismo e inegável pendor lírico:

⁵⁸¹ Alfredo Margarido, “O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio”, p. 47.

⁵⁸² Cf. Joaquim Pacheco Neves, *Os desenhos de José Régio*, ed. da Câmara Municipal de Vila do Conde, 1988.

⁵⁸³ Carta de José Régio a Eugénio Lisboa (12 de Abril de 1967), in José Régio, *Correspondência*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 338.

⁵⁸⁴ Alfredo Margarido, “O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio”, p. 47.

⁵⁸⁵ *ibid.*

Os seus desenhos [de Régio] a traço puro cheios de lirismo e poesia – ele era também poeta quando desenhava – têm um sentido de expressão invulgar, onde as linhas se movimentam em quebra, de ritmos plenos de movimento. (...)

Os desenhos de Régio são desenhos espirituais, místicos, cheios de gestos e intenções humanas onde a expressão artística é sempre comunicação entre a obra e o espectador.⁵⁸⁶

Fernando Guimarães detecta também traços expressionistas nos desenhos de Régio, ressaltando contudo que, se em Júlio esse expressionismo é reconduzível à corrente da Nova Objectividade Alemã, em Régio “iríamos encontrar uma outra tradição mais recuada que poderia estar na imaginária antiga e popular ou numa possível referência que se divisaria nas figuras de retábulos de que o de Grunewald seria um dos mais excelentes paradigmas”⁵⁸⁷.

As imagens ocuparão um lugar proeminente na *presença*, sobretudo como ilustração da capa da pequena folha coimbrã, uma iniciativa que revela um arrojo simbólico condizente com o carácter inovador da revista. Com efeito, numa altura em que a expressão pictórica ainda não era devidamente valorizada pelos escritores portugueses, a *presença* dava a conhecer os grandes artistas plásticos do momento. Note-se contudo que, se a colaboração plástica da revista revela uma evidente conformidade relativamente às opções estéticas nela defendidas, as ausências não são menos significativas, tal como observa José-Augusto França, ao verificar que nomes como os de Jorge Barradas, António Soares ou Carlos Botelho, ilustradores e capistas de grande renome nos anos 20-30⁵⁸⁸, não constam na lista dos colaboradores artísticos da *folha de arte e crítica*.

⁵⁸⁶ Mário de Oliveira, “José Régio artista plástico”, in *In Memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970, p. 409.

⁵⁸⁷ Fernando Guimarães, “José Régio, a *presença* e as Artes Plásticas”, in *Trinta anos – José Régio (1901-1969)*, *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Câmara Municipal de Vila do Conde, nº 4-5 (Junho-Dezembro 1999), p. 111.

⁵⁸⁸ José-Augusto França, “*presença* e as artes”, *Colóquio Artes*, nº 33, Junho de 1977, p. 52.



Figura 1



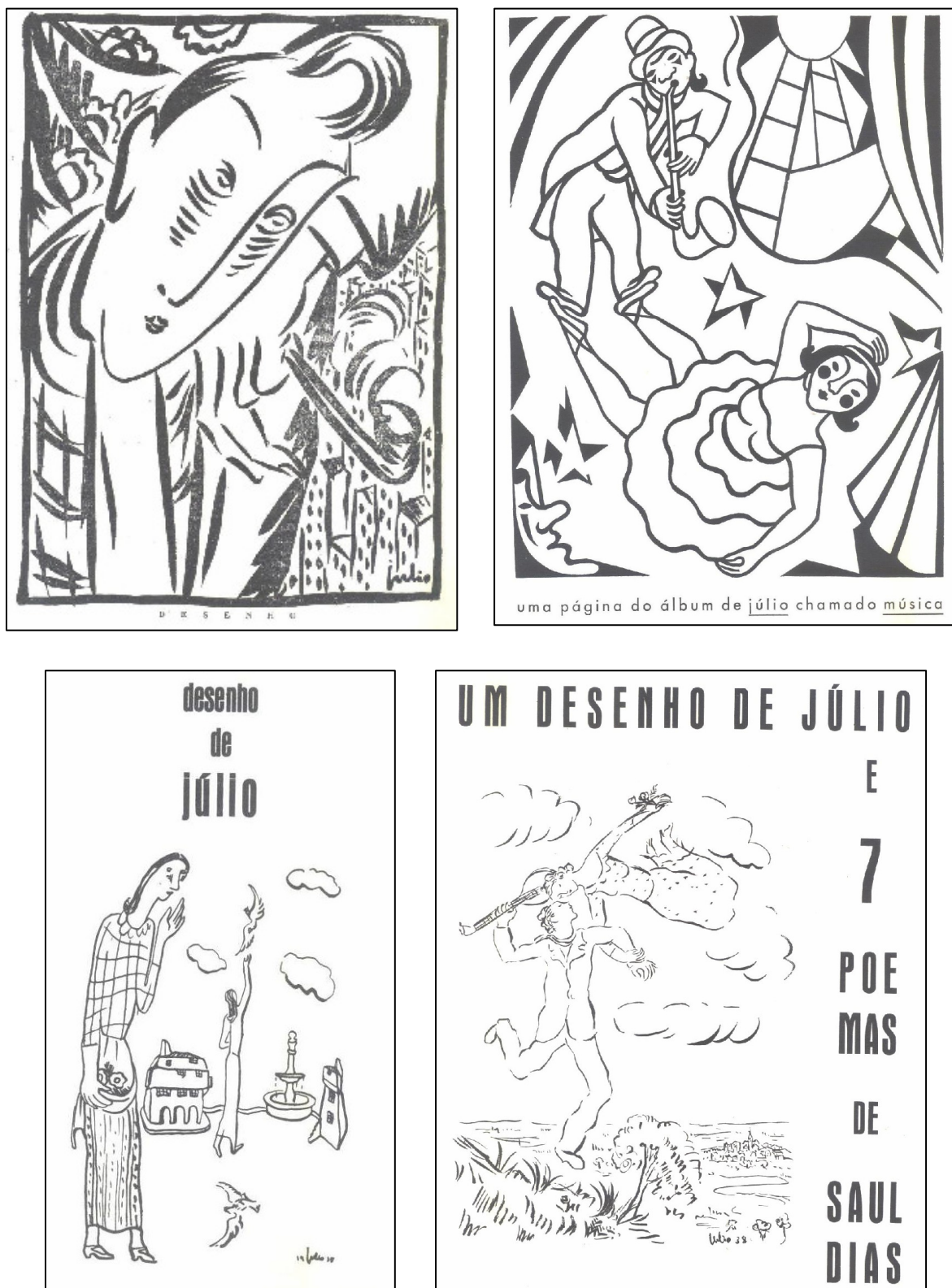


Figura 3

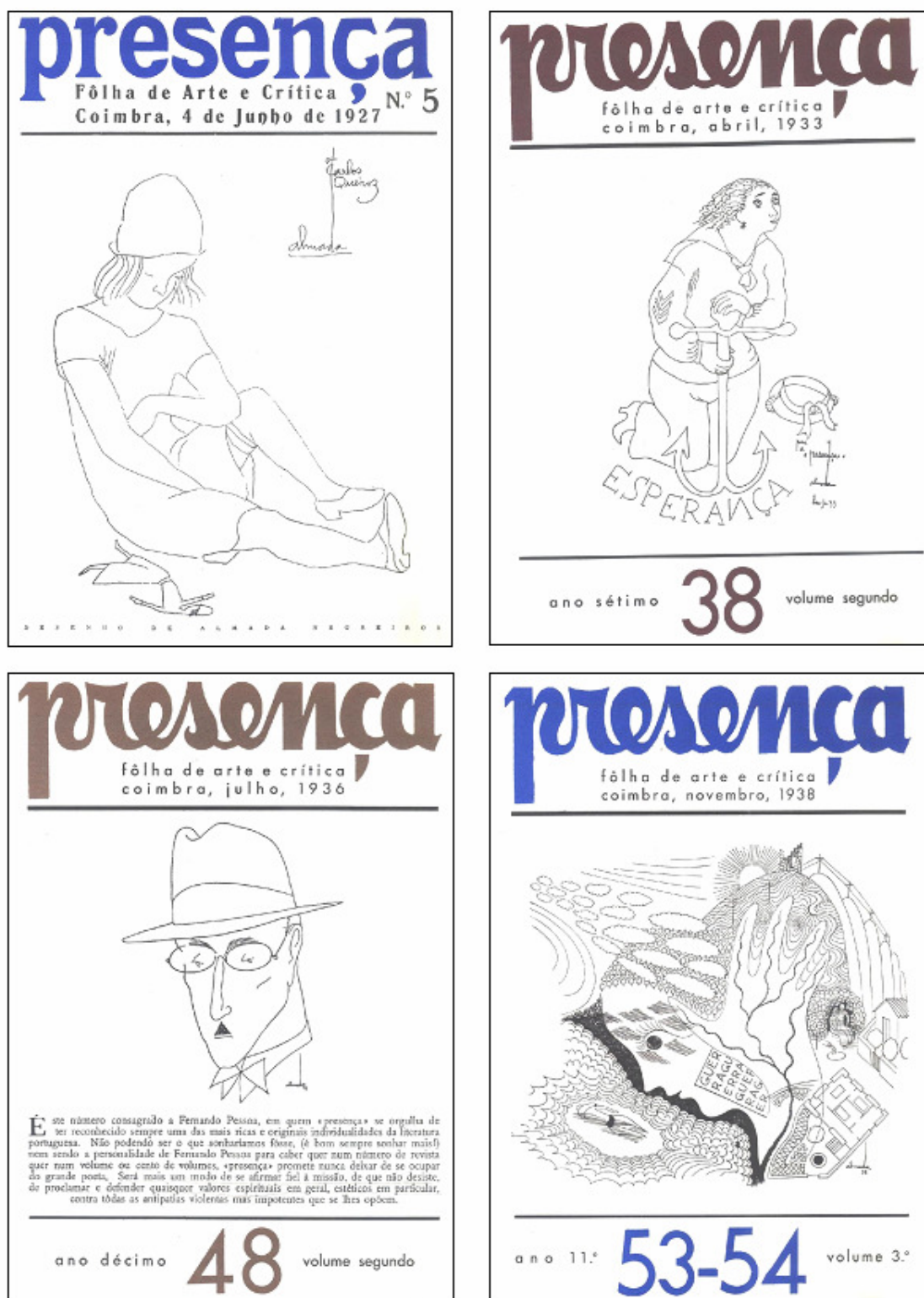


Figura 4

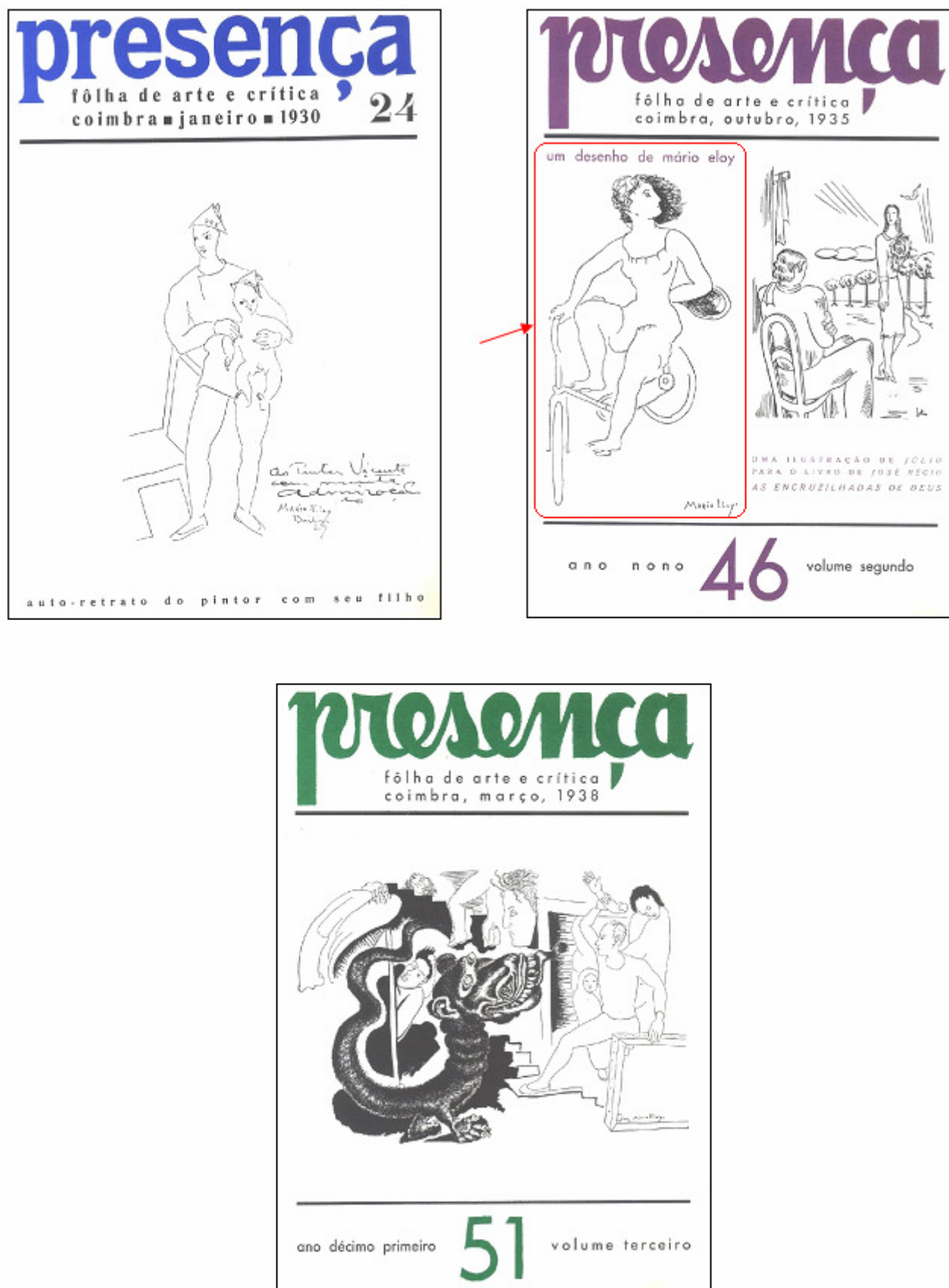


Figura 5



Figura 6



Figura 7

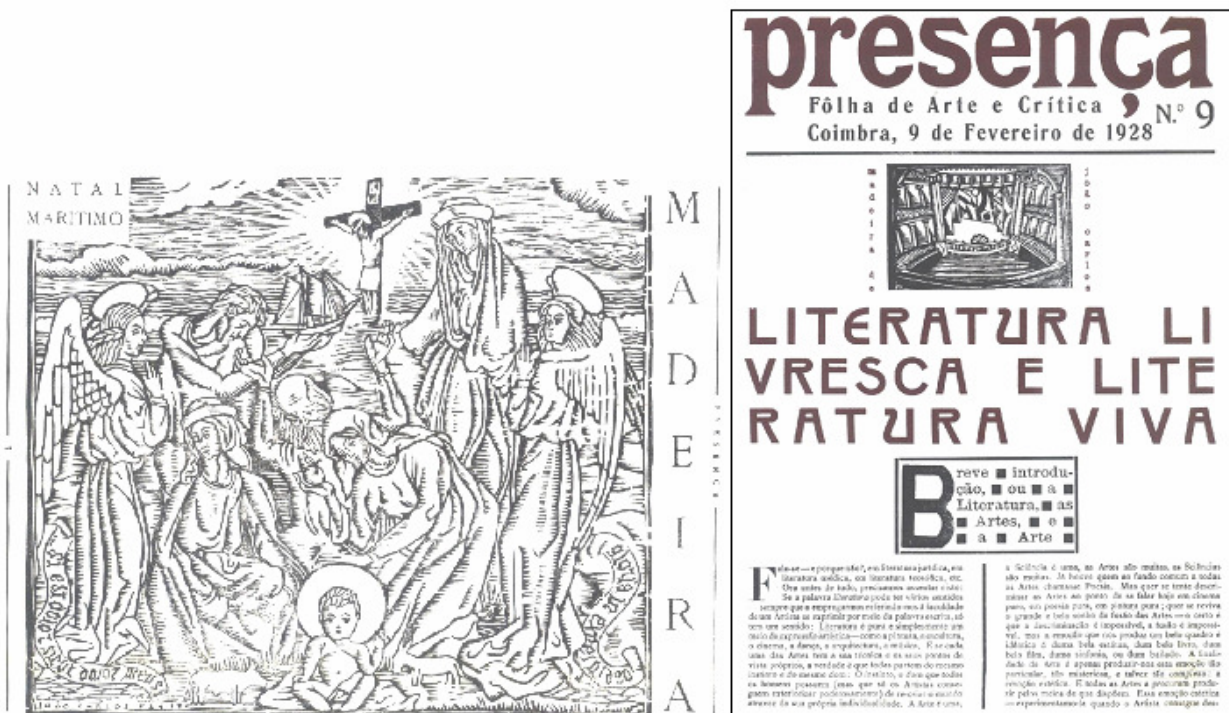


Figura 8



HISTÓRIA



MUDA

Figura 9



Figura 10



CASAS EM MALAKOF madeira de DORDIO GOMES

Figura 11

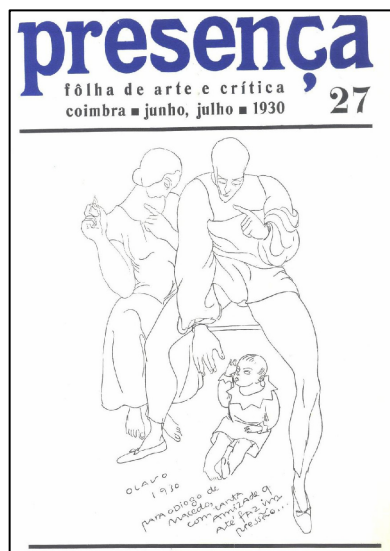


Figura 12

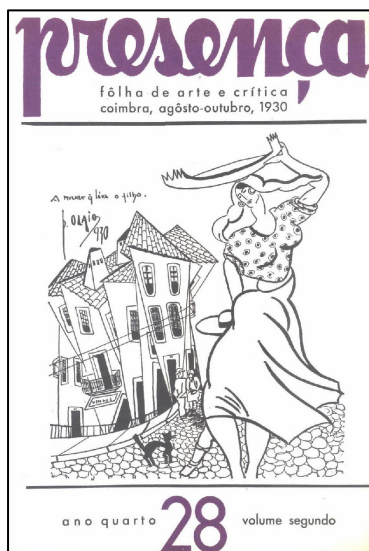


Figura 13

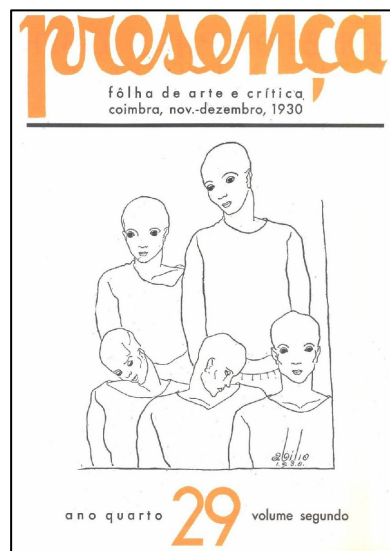


Figura 14



Figura 15

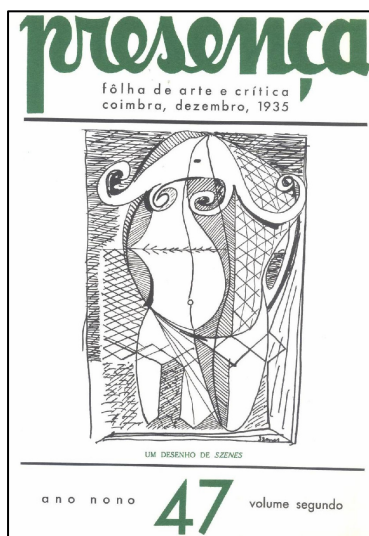


Figura 16

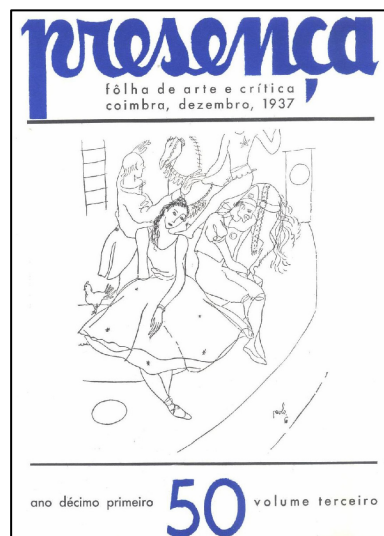


Figura 17

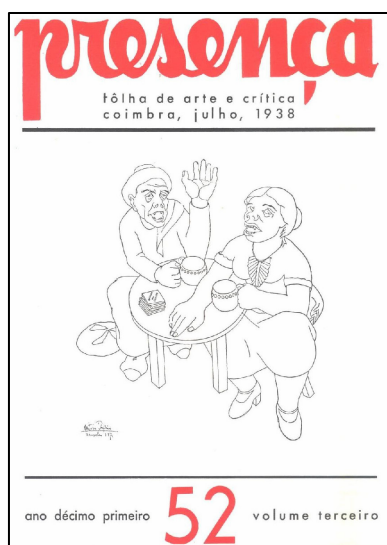


Figura 18

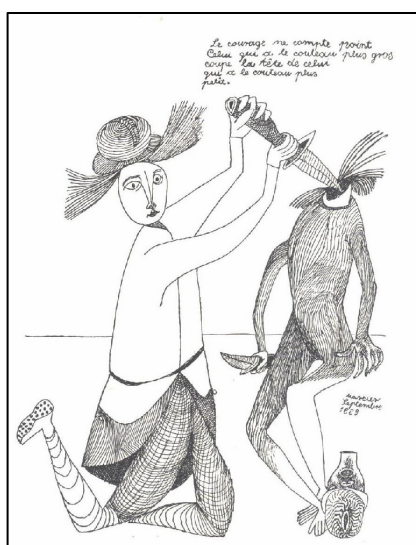


Figura 19



Figura 20

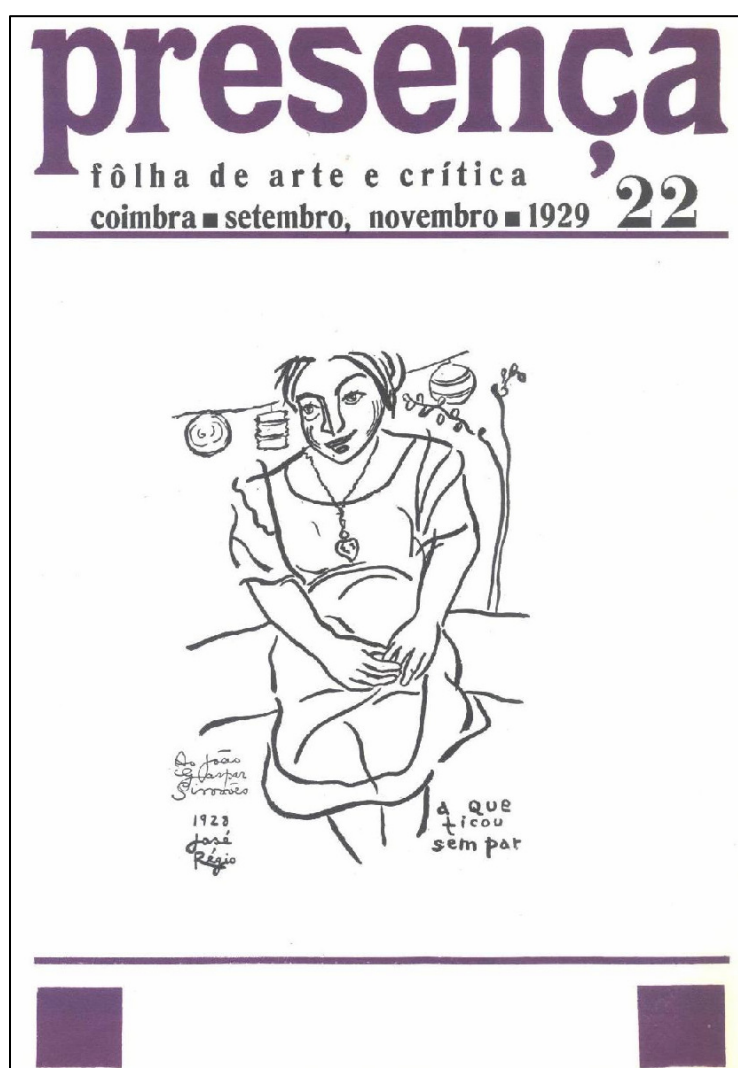


Figura 21

A análise deste amplo elenco de ilustrações permite concluir que, embora dele constem algumas reproduções de gravuras em linóleo (nº 10 – figura 1; nº 14-15 – figura 6) e em madeira (figuras 8 e 11), avulta sobretudo uma incontestável preponderância do desenho figurativo, com tematização recorrente da figura humana. Repercutem-se, assim, no domínio pictural, os grandes *Leitmotive* do ideário presencista: a valorização do homem e a defesa intransigente de uma arte viva e humana. No interior deste paradigma temático abundam os desenhos representativos não só da personagem feminina (nº 10 – figura 1; nº 41-42 – figura 2; nº 5 e 38 – figura 4; nº 46 – figura 5; figura 10; figura 21...) e do casal (nº 35 e 46 – figura 2; figura 3; figura 15...), como também da mulher e/ou do homem nos seus papéis de pais (nº 24 – figura 5; nº 31-32 – figura 6; nº 25 – figura 7; figura 12; figura 13...). Constitui-se, portanto, uma “espécie de retrato de família” que Eunice Ribeiro, no seu luminoso estudo sobre o intertexto plástico-literário na folha coimbrã, interpreta como sendo “uma provável alusão a um estatuto hereditário almejado pela própria *presença*, ao pretender alhear-se da fatídica cronologia para se perpetuar num tempo alusivo e sincrético”⁵⁸⁹.

Podemos também encontrar, neste repertório ilustrativo, algumas figurações de intenção manifestamente crítico-satírica, tais como as de Bernardo Marques (figura 9) ou de Arlindo Vicente (nº 33 – figura 7). Deste protótipo do figurativismo mimético-representativo, afastam-se apenas os desenhos das capas dos números 47, 51 e 53, da autoria, respectivamente, de Arpad Szenes, Mário Eloy e Almada Negreiros, sendo o primeiro de “inspiração cubista”⁵⁹⁰, o segundo de inclinação “fantástica ou surrealizante”⁵⁹¹ e o terceiro “uma cartografia simbólica e antropomórfica que parece reformular a tradição rabelaisiana e arcimboldiana dos rostos-paisagens”⁵⁹².

Esta inclinação pelo desenho figurativo estatui uma evidente simetria lógica entre o desenho e a escrita: subjacente ao traço, encontra-se a ideia que o conduz, ou seja, a expressão do pensamento do artista. Eunice Ribeiro estabelece um estimulante paralelismo entre esta sintonia, tão ambicionada pela *presença*, entre imagem / ideia, sensível / inteligível e a estética de Alain, que atribui à *linha* a supremacia na expressão do julgamento, considerando a obra de arte “como resultante de um produto: *percepção*,

⁵⁸⁹ Eunice Ribeiro, *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado*, p. 238.

⁵⁹⁰ *ibid.*

⁵⁹¹ *ibid.*

⁵⁹² *ibid.*

imaginação e necessidade de *realização*”⁵⁹³ e o objecto estético como produto “de uma determinação precisa que recorre quer à percepção maximamente objectiva do objecto, quer à impressão por ele causada no sujeito”⁵⁹⁴. Neste sentido, a valorização do factor humano endossada tanto pelo filósofo francês como pelos presencistas “explica por que razão se distingue a Arte de uma pura mimese, estabelecendo-se uma destriça entre *verdade real* e *verdade artística*”⁵⁹⁵, sendo que, para Alain, “em arte nunca se trata de “une copie de la chose”, mas sim de “une théorie de la chose”, ao ponto de se concluir por uma inversão algo irónica mas que sublinha o carácter místico (simbólico) e não mimético da obra artística”⁵⁹⁶.

Ainda no campo das artes visuais, merece particular destaque a composição fotográfica de Branquinho e Bettencourt, composta por quatro *fotografias de composições vivas* estampadas numa folha de papel *couché*, no nº 24 da revista (figura 22), e legendadas com a seguinte sequência narrativa: 1 – *desfecho*; 2 – *aparição*; 3 – *despedida* e 4 – *ressurreição de cristo* (fotografia tirada por Bettencourt, na qual, Branquinho da Fonseca, de cabelo rapado, personifica a imagem de um Cristo pagão). Estas fotografias, tematizando uma ambivalente conjugação de profano e sagrado, terão sido, incontestavelmente, uma das mais ousadas manobras modernistas levadas a cabo pela *presença*, tal como nota Eunice Ribeiro:

Numa combinatória verdadeiramente iconoclasta de sacro e profano, humano e divino, mundanidade e boémia, nudez e roupagem, estas construções visuais de Bettencourt e Branquinho afiguram-se-nos talvez como o que de mais “avançado” e surrealizante a *presença* chegou a exhibir. O próprio jogo aparentemente aleatório da sequência fotográfica-narrativa (...), à boa maneira do *cadavre exquis*, parece produzir duplamente ou triplamente – pelo absurdo; pelo dinamismo; pela substituição do referente animal/vegetal por objectos ou seres humanos – uma chocante inversão ou paródia da tradicional *natureza morta*.⁵⁹⁷

A inclusão na *presença* destas experiências pictórico-fotográficas demonstra não só o reconhecimento da máquina fotográfica enquanto dispositivo de transfiguração artística,

⁵⁹³ *ibid.*, p. 240. O itálico é da autora.

⁵⁹⁴ *ibid.*

⁵⁹⁵ *ibid.* O itálico é da autora.

⁵⁹⁶ *ibid.*

⁵⁹⁷ *ibid.*, p. 201.

mas também a sua absoluta disponibilidade ecuménica para acolher todas as propostas modernistas, incluindo as precedentes da modernidade tecno-artística.

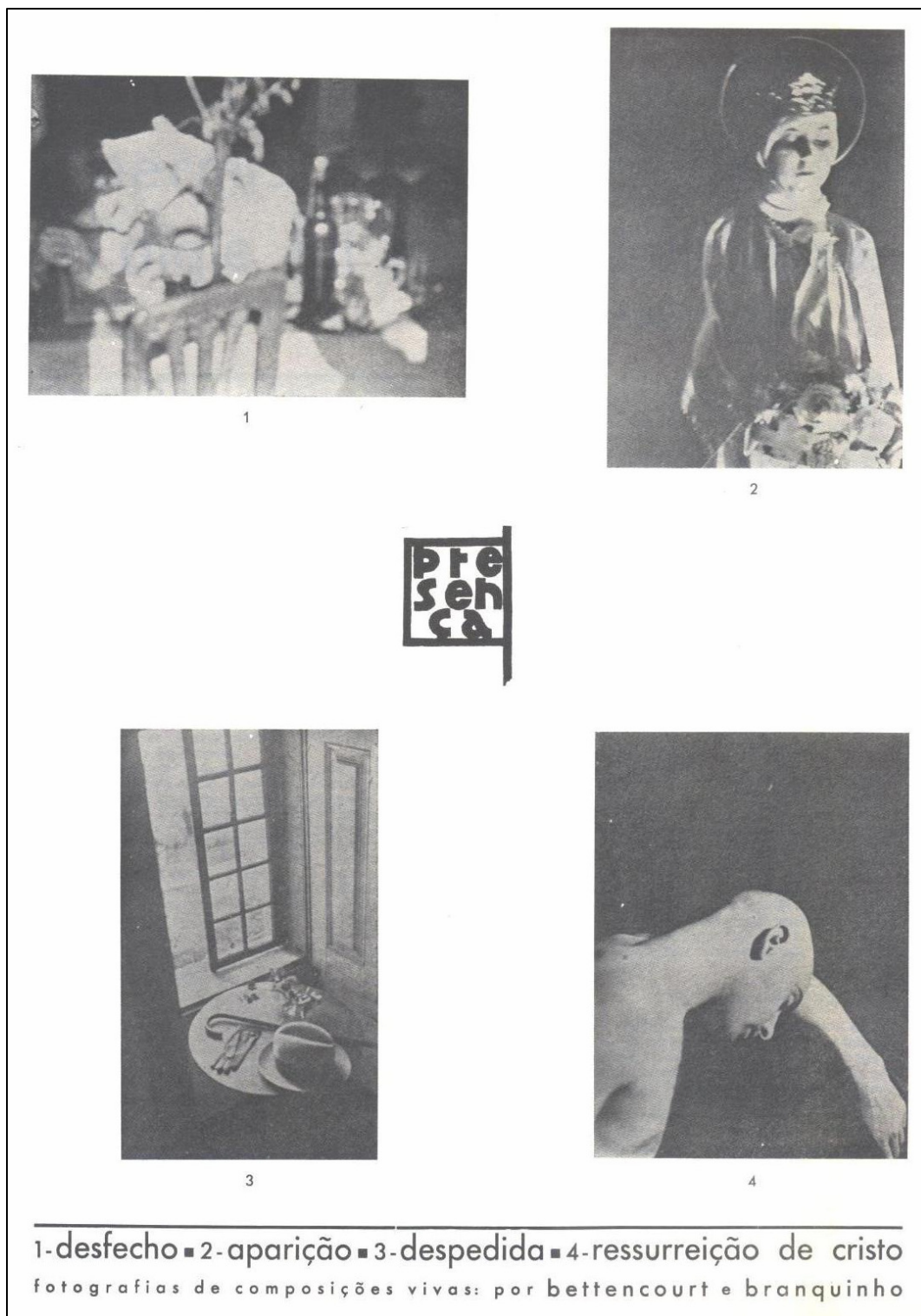


Figura 22

À imagem da *NRF*, a pregnância plástica da *presença* manifesta-se também no domínio textual, ou seja, através de uma recorrente e profícua actividade de crítica de arte. Com efeito, ao percorrermos as páginas da revista, deparamo-nos com um repertório considerável de textos que explicitamente se ocupam de temas de arte.

Por serem subscritos por artistas plásticos, destacam-se os artigos de Guilherme Filipe e de Diogo de Macedo. Da autoria do primeiro, temos apenas uma breve sondagem panorâmica sobre “Alguns pintores modernos” (nº 6, p. 6), como Gutierres Solana, Regoyos, Ucelai e Vasquez Dias. Com artigos de teor essencialmente documental, Diogo de Macedo⁵⁹⁸ marcava presença mais assídua nas páginas da folha coimbrã, dando conta de diversas facetas do modernismo artístico de Paris, através das secções, por ele assinadas, “Os Vencedores de Paris” e “Os vencidos de Paris”, nas quais resenha vários artistas, pintores e escultores, nacionais ou estrangeiros, que mantinham estreita relação com Paris, ou seja, que aí viveram e desenvolveram o seu labor artístico: Mathéo Hernandez (nº 7, p. 6), Maurice Vlaminck (nº 8, p. 7), Kisling (nº 12, p. 6), Raoul Dufy (nº 13, p. 7), Pablo Picasso (nºs 14-15, pp. 12-13), Kees van Dongen (nº 17, pp. 8-9), Armando de Basto (nº 18, pp. 9-10), Fernando de Macedo Soares dos Reis (nº 20, pp. 9-10), Alves de Sousa (nº 22, pp. 7-8, 14). Da autoria de Diogo de Macedo constam ainda das páginas da *presença* um texto teórico-doutrinário sobre “O que deve ser a arte” (nº 3, pp. 3-4) e três nótulas informativas sobre “Rodin” (nº 5, p. 5), “Paul Cézanne” (nº 24, pp. 8-9) e “António Carneiro” (nº 27, pp. 11-12).

A restante colaboração, no domínio das artes visuais, fica a cargo de prosadores e poetas presencistas que, paralelamente às suas obras, concederam à expressão plástica uma atenção crítica e reflexiva. Assim, Raul Leal, por exemplo, dissertará sobre “Mário Eloy, le grand évocateur d’incubes” (nº 16, p. 6), António de Navarro apresentará as suas reflexões “A propósito do I Salão dos Independentes” (nº 26, pp. 2-3), Carlos Parreira dará a conhecer Waldemar Guimarães, “Um pintor modernista” (nº 30, p. 12), Adolfo Casais Monteiro deter-se-á criticamente na “Segunda exposição dos alunos das Belas Artes, no Porto” (nº 31-32, p. 28), Alberto de Serpa comentará as “Aquarelas de António Cruz” (nº 49, p. 14), Aleixo Ribeiro assinará um texto expressivamente intitulado “Corpo e espírito da arte” (nº 50, pp. 9-10), em que procede a uma interessante análise diacrónica da

⁵⁹⁸ Escultor, museólogo, historiador de arte, crítico e cronista. Viveu vários anos em Paris, onde frequentou as academias de Montparnasse e a Escola Nacional de Belas Artes. Regressou definitivamente a Portugal em 1926 e fixou-se em Lisboa. Em 1944, foi nomeado director do museu Nacional de Arte Contemporânea, cargo que exerceu até à sua morte.

expressão artística, desde a Antiguidade até à contemporaneidade, salientando o seu intrínseco e imutável carácter humano: “a manifestação artística tem sido aquela que, abarcando o místico, o maravilhoso, o fantástico, o cómico, o social ou o individual, manteve sempre uma verdade, uma sensação universal, de vida humana”⁵⁹⁹.

No entanto, a parcela mais significativa dos textos sobre arte, publicados na *presença*, é da responsabilidade de João Gaspar Simões e de José Régio. Ao primeiro deve a folha coimbrã dois dos seus mais importantes artigos teórico-doutrinários, no domínio das artes visuais, posteriormente coligidos em *Novos Temas*⁶⁰⁰: “A arte e a realidade” (nº 36, p. 5-8;11) e “Deformação, génese de toda a arte”⁶⁰¹ (nº 45, pp. 7-11). No primeiro texto, Gaspar Simões insiste na inutilidade do papel do *real* em arte e na celebração da personalidade artística, sustentando que “a única verdadeira realidade é a interior”⁶⁰² e que o surrealismo terá sido o movimento mais drástico na ruptura com esse preconceito mimético. No segundo, o crítico, referindo-se especificamente à pintura, defende que a arte é, antes de mais, *expressão* e que a obra artística resulta de um processo de *selecção* e *deformação*, na medida em que o artista selecciona os elementos da realidade que mais o impressionam e recria-os, transfigurando-os consoante a sua visão pessoal. A arte representa, pois, uma recriação individual do mundo:

Pois bem: se a criação artística é o resultado desta selecção operada pelo artista no mundo real, toda a criação artística tem de ser uma deformação da realidade. Nem de outra maneira pode ser, uma vez que o artista extrai de si, isto é, exprime, não toda a realidade, *mas apenas os elementos que nela o impressionaram*. (...)

Deformar, no sentido estético, não é re-encontrar artificialmente um símil da realidade, mas tornar visível uma visão pessoal do universo.⁶⁰³

Régio também se aventura numa “Breve história da pintura moderna” (nº 17, pp. 4-5;11), que ele organiza à luz dos princípios presencistas de individualismo, personalidade e espontaneidade, numa “atitude presencista, entre o impressionismo crítico e desenvolvimento abstracto das ideias”⁶⁰⁴. Assim, para Régio, a pintura moderna dissente

⁵⁹⁹ *pres.*, Tomo III, Série I, nº 50, Dezembro de 1937, p. 11.

⁶⁰⁰ João Gaspar Simões, *Novos Temas*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1938.

⁶⁰¹ Conferência pronunciada na abertura da exposição de Júlio (Março de 1935, no salão da Sociedade de Belas Artes de Lisboa), uma das muitas exposições promovidas e patrocinadas pela *presença*.

⁶⁰² *pres.*, Tomo II, Série I, nº 36, Novembro de 1932, p. 6.

⁶⁰³ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, pp. 9; 11. O itálico é do autor.

⁶⁰⁴ José-Augusto França, “*presença* e as artes”, p. 55.

radicalmente de qualquer desígnio imitativo – característica da “pintura realista no sentido de fotográfica”⁶⁰⁵ –, pois o artista moderno perspectiva a pintura como “um meio de tornar visível o seu mundo psíquico”⁶⁰⁶. Por outras palavras, a pintura moderna é produto de uma visão condicionada pela personalidade do artista, ou seja, da sua percepção subjectiva do mundo, a partir da sua apreensão sensível:

Tudo quanto vemos – o vemos através dos nossos olhos. Portanto, através de nós. Nós não sabemos se o que realmente vemos existe: Mas sabemos que, para nós, existe aquilo que para nós existe. Portanto, pintando, o pintor fatalmente pinta a sua própria visão. E a sua visão depende não só dos seus olhos – mas dele todo: Também dos seus ouvidos, do seu olfacto, do seu tacto, do seu paladar; e também das suas crenças, das suas doenças, das suas manias, dos seus vícios, das suas virtudes... Daqui nasce a atitude, consciente ou subconsciente, voluntária ou involuntariamente involuntária, de todos os grandes pintores e desenhistas modernos. (...)

Assim [o pintor moderno] arremeda, inventa, deforma, re-cria, descobre a realidade – vendo-a conforme lhe for mais natural vê-la, concebendo-a conforme lhe for mais próprio concebê-la: Uns sobretudo com a sua inteligência, outros sobretudo com a sua sensibilidade, outros igualmente com uma e outra.⁶⁰⁷

Em 1930, Régio voltará a dissertar sobre pintura, numa longa e polémica “Divagação à roda do primeiro salão dos independentes” (nº 27, pp. 4-8). Apoiando-se nos conceitos de subjectividade, de sensibilidade e inteligência, de individualidade e universalidade, característicos do *génio* da crítica, o director da *presença* ataca com acrimónia, e não se inibindo de citar vários nomes, a indigente crítica jornalística, nomeadamente a que se pronunciara nos jornais a propósito do dito salão. A apreciação inclui uma discussão da *noção de independência* que, na sua óptica, define o salão, um conceito sobejas vezes reiterado ao longo das páginas da *presença*. O crítico presencista esforça-se, assim, em demonstrar que a exposição mencionada é, efectivamente, modernista, na medida em que “o artista mais moderno é o mais independente – e que um artista em verdade independente é sempre moderno, pois o é em qualquer época”⁶⁰⁸. Régio traçava, assim, o “retrato ideal do homem independente, moderno, modernista”⁶⁰⁹, apoiando-se em dois conceitos nodais: o de *modernismo a-temporal*, isto é, “verdadeiro

⁶⁰⁵ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 17, Dezembro de 1928, p. 5.

⁶⁰⁶ *ibid.*

⁶⁰⁷ *ibid.*

⁶⁰⁸ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 27, Junho-Julho de 1930, p. 5.

⁶⁰⁹ *ibid.*, p. 6.

para e em qualquer século”⁶¹⁰, e o de *suprema independência*, em correlação íntima com o *génio* do artista. Neste sentido, o modernismo apresenta-se como uma categoria universal codificada a partir da noção de génio, entendido como “uma vontade que age no indivíduo como que superior a ele próprio, e realizando a sua síntese mais completa”⁶¹¹. Num quarto ponto, intitulado “a pintura e as artes”⁶¹² e já anteriormente citado neste capítulo, Régio aborda a questão da unidade da arte, insistindo na ideia de que a arte é integrativa e total. No termo desta longa reflexão estética, aplicável ao domínio da arte em geral e não só das artes visuais, o crítico detém-se na análise minuciosa de algumas das obras expostas no salão, da autoria de autênticos pintores modernistas: Dórdio Gomes, Mário Eloy, Sarah Afonso e Júlio. Régio não deixa também de referir, ainda que muito sumariamente, os nomes de Szenes, Emanuel Altberg, Fred Kradolfer, Olavo d’Eça Leal e Abel Manta, na secção da pintura; Almada Negreiros, Tagarro, Arlindo Vicente, Bernardo Marques, Jaime de Figueiredo, na secção do desenho; Francisco Franco, Diogo de Macedo, António da Costa e António Duarte, na secção da escultura e de Carlos Ramos, Cristino da Silva e Jorge Segurado, na secção da arquitectura. Lamenta ainda, por um lado, a ausência no evento de pintores como Eduardo Viana e António Soares e, por outro, o débil desempenho de artistas como Milly Possoz e Lino António. No último parágrafo, Régio alerta os independentes para a ameaça constante que representa a tentação esterilizante pelo “gosto exagerado ou antecipado do antológico, do definitivo, do magistral”⁶¹³, numa presciente intuição do futuro desses modernistas.

Estes receios confirmar-se-ão na segunda iniciativa deste género, realizada no ano seguinte e violentamente criticada por Régio na *presença*, numa acutilante reflexão “a propósito do segundo salão dos independentes” (nº 31-32, pp. 29-30). Nela condena o segregacionismo elitista que presidira à organização da exposição, cuja colaboração fora arbitrariamente recrutada através de convites, transformando o modernismo “numa paródia puramente formalista; numa hipocrisia do academismo”⁶¹⁴. Na perspectiva do crítico, esta exposição afastava-se ignominiosamente do genuíno espírito modernista, assente numa

⁶¹⁰ *ibid.*, p. 5.

⁶¹¹ *ibid.*, p. 6.

⁶¹² *ibid.*

⁶¹³ *ibid.*, p. 8.

⁶¹⁴ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 31-32, Março-Junho de 1931, p. 30.

“absoluta liberdade à verdade de cada artista”⁶¹⁵, para regressar “sub-repticiamente àqueles limites mais ou menos convencionais contra os quais o modernismo se insurgiu”⁶¹⁶.

Deduz-se da leitura destes textos que os pontos de vista de Régio e Gaspar Simões no domínio das artes plásticas coincidem com os que informam as suas concepções mais latamente artístico-literárias: “a defesa de uma arte emocionalmente expressiva, o que entreabre um caminho para a defesa de uma opção plástica de raiz expressionista, a valorização da afirmação da personalidade do artista como ponto de partida de toda a criação, a crítica do academismo e a consequente defesa de uma arte viva”⁶¹⁷.

Relativamente à abertura da *presença* às artes plásticas, Fernando Guimarães conclui que ela “tende a polarizar-se em duas orientações que vão coincidir com movimentos que se desenvolviam no espaço europeu: o Expressionismo e a Arte Abstracta”⁶¹⁸, notando que “há, relativamente às artes visuais, uma modernidade que começa a ser assumida, voltando-se ostensivamente as costas à tradição naturalista e, sobretudo, desvalorizando um academismo e um naturalismo tardios que, apesar de tudo, continuavam a vigorar, correspondendo ao que, no domínio literário, José Régio designava por literatura livresca”⁶¹⁹.

4.2.1.2. A *presença* e o cinema

Apesar de ter surgido na mesma cidade que servira de palco à exibição do primeiro filme da história do cinema – *La sortie de l’usine Lumière à Lyon* (1895) dos irmãos Lumière – não se encontram, nas páginas da primeira *NRF*, quaisquer referências à sétima arte. Embora o cinema estivesse a dar os seus primeiros passos, esta total ausência não deixa de causar perplexidade, numa revista que se proclamava aberta a todas as novidades artísticas e que defendia o conceito de arte global. A primeira referência à arte cinematográfica surge apenas em Dezembro de 1919, pela pena de Roger Allard, numa nota intitulada “Le cinéma et ses critiques”, na qual o crítico repudia a sujeição da arte cinematográfica às convenções cénicas do teatro, afirmando que “le cinéma est un art, parce que l’art c’est la vraisemblance, c’est-à-dire la vie recrée par la mémoire et

⁶¹⁵ *ibid.*

⁶¹⁶ *ibid.*

⁶¹⁷ Fernando Guimarães, “José Régio, a *presença* e as Artes Plásticas”, p. 111.

⁶¹⁸ *ibid.*, pp. 114-115.

⁶¹⁹ *ibid.*, p. 115.

l'imagination humaines”⁶²⁰. Na *NRF* de Rivière, só encontramos outras duas breves alusões à sétima arte, ambas da autoria de Jean Paulhan: uma recensão crítica de um livro sobre cinema⁶²¹ e uma nota sucinta sobre a exibição dos filmes *Le cabinet du docteur Caligari*, do realizador alemão Robert Wiene, e *Voyage au centre de l'Afrique*⁶²².

Sabe-se, no entanto, que o patrono ideológico da *NRF* foi um incondicional admirador de cinema. Num artigo intitulado “Gide et le cinéma”⁶²³, Dominique Nogues destaca três aspectos da relação de Gide com o cinema: o Gide filmado (por Marc Allégret), o Gide cineasta (tentativa malograda de uma adaptação cinematográfica das *Caves du Vatican*⁶²⁴) e o Gide espectador e crítico de cinema (actividade desenvolvida, essencialmente, nas páginas do seu *Journal*). Se Gide concedeu à sétima arte “une importance comparable à celle de la littérature”⁶²⁵, testemunhando uma atitude “qui n'est pas si répandue à l'époque”⁶²⁶, o mesmo não aconteceu com Rivière. O jovem director não partilhava o mesmo entusiasmo do seu mentor pelas artes cinematográficas, tal como refere o seu biógrafo:

Jacques Rivière fit en sorte que, “française”, *La Nouvelle Revue* ne le fût pas au point d'occulter le reste du monde et que, “revue de littérature”, elle ne se fermât ni à la peinture, ni à la musique, ni à aucun art – hormis le cinéma.

Ni Chaplin, ni Gance, ni Griffith, ni Murnau, ni Méliès en effet n'auront droit de cité rue de Grenelle. A la différence de Gide, grand admirateur de Douglas Fairbanks et de Lilian Gish, Jacques

⁶²⁰ Roger Allard, “Le cinéma et ses critiques”, *NRF*, nº75, Dezembro de 1919, pp. 1105-1107, in Pierre Hebey, *L'esprit NRF 1908-1940*, p. 265.

⁶²¹ Jean Paulhan, “Cinéma, par Pierre Albert-Birot (Editions sic)”, *NRF*, nº 88, Janeiro de 1921, p. 126.

⁶²² Jean Paulhan, “Le Cabinet du docteur Caligari, au Cine-Opéra”, “Voyage au centre de l'Afrique, au Gaumont-Palace”, *NRF*, nº 104, Maio de 1922, pp. 635-636.

⁶²³ Dominique Nogues, “Gide et le cinéma”, in *André Gide – Regards intertextuels* (9), Paris, Lettres Modernes, 1991, pp. 151-157.

⁶²⁴ Em 1949, Léautaud toma conhecimento deste projecto (no qual Gide trabalha em conjunção com Marc Allégret, Jacques Prévert e Yves Allégret) e regista, no seu *Journal littéraire*, o seguinte comentário: “je suis choqué de voir Gide, un véritable écrivain, ayant écrit une œuvre qui compte, qui n'a aucun besoin de gagner de l'argent, – à moins qu'il trouve qu'il n'en a pas encore assez, – et, arrivé à l'âge qu'il a, s'intéresser à ce point à ce genre de spectacle bas et frauduleux qu'est le cinéma, jusqu'à y porter une de ses œuvres. C'est pour moi une vraie dégradation, égale à mes yeux à celle de ces écrivains qui vont dans les magasins de nouveautés ou des boutiques de libraires, vendre leurs livres, avec dédicace, à tous les premiers venus qui se présentent”, *apud ibid.*, p. 153.

⁶²⁵ *ibid.*, p. 156.

⁶²⁶ *ibid.*

Rivière (mort en 1925) resta fermé au cinéma. Il fit quelques tentatives marquées par autant de déceptions. Pas de rubrique de cinema dans la *NRF*-de-Rivière.⁶²⁷

Após a morte de Rivière, a *NRF* vai-se mostrando crescentemente receptiva ao cinema, nomeadamente através da rubrica “Les spectacles”, na qual André Beucler⁶²⁸ tece, em Novembro de 1925, um elogioso comentário ao filme *La ruée vers l’or* de Charlie Chaplin, socorrendo-se de uma sugestiva analogia entre o cinema e a poesia⁶²⁹:

On ne pourrait guère écrire une histoire du cinéma sans consacrer un chapitre entier à Charlie Chaplin. Son nom est dans toutes les lèvres et sa silhouette dans tous les yeux. Il est le seul type cinématographique que nous ait révélé l’écran, le seul poète aussi, le seul acteur que l’imagination place immédiatement, vêtu du costume traditionnel, dans son unique domaine. (...) C’est un poème [*La Ruée vers l’or*] que Charlot vit comme d’autres auraient pu l’écrire ou le concevoir ; c’est une grande leçon de cinéma ; c’est aussi un document dont l’importance profonde, cachée par le déroulement excentrique ou plaisant de la pellicule, n’apparaît pas encore. (...) Le cinéma c’est de la poésie physique. Charlot demeure éternel et fatal.⁶³⁰

É em Dezembro de 1926 que o cinema faz a sua verdadeira entrada na *NRF*, com a criação da rubrica “Le cinema”, assinada primeiro por André Beucler e depois por Jean Prévost, que será o seu mais assíduo colaborador. A partir de Maio de 1931, o nome de Prévost será substituído pelos de Benjamin Crémieux, Antonin Artaud, Denis Marion e Jean Vaudal. A tabela seguinte sintetiza a evolução e o conteúdo desta rubrica de 1926 até 1936, data da sua extinção:

⁶²⁷ Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle : Jacques Rivière et la NRF*, pp. 500-501. Note-se que Lacouture sublinha que Rivière faleceu em 1925. Com efeito, nada garante que a sua relação com o cinema não pudesse vir a evoluir com o decorrer dos anos e os progressos cinematográficos.

⁶²⁸ Nascido em São-Petersburgo, André Beucler (1898-1985) foi um mediador, por excelência, das relações culturais entre a França e a Rússia.

⁶²⁹ Além desta nota sobre Charlie Chaplin, encontramos na rubrica “Les Spectacles”, entre 1925 e 1926, as seguintes nótulas sobre cinema: André Beucler, “Sur le cinema. *Polikouchka*, d’Alexandre Savine”, *NRF*, nº 148, Janeiro de 1926, pp. 123-125; Ramon Fernandez, “Cinématographe”, *NRF*, nº 150, Março de 1926, pp. 380-381; André Beucler, “Films”, *NRF*, nº 151, Abril de 1926, pp. 507-509. É ainda nesta rubrica que Jean Prévost publica, em 1930, uma nota sobre o cinema falado: “Le film parlant”, *NRF*, nº 196, Janeiro de 1930, pp. 142-143.

⁶³⁰ André Beucler, “Charlie Chaplin et *La Ruée vers l’Or*”, *NRF*, nº 146, Novembro de 1925, pp. 632-635, in Pierre Hebey, *L’esprit NRF 1908-1940*, pp. 540-541.

Conteúdo e evolução da rubrica “Le cinéma” na NRF		
Autor	Título	Localização
André Beucler	“Le cuirassé Potemkine, par Sergueï Eisenstein”	nº 159, Dezembro de 1926, pp. 762-763
André Beucler	“La composition des programmes”; “Tour au large au Vieux-Colombier”; “Charles Chaplin”.	nº 164, Maio de 1927, pp. 701-703
Jean Prévost	“Jeanne d’Arc, par Dreher”; “Etoile de mer, par Robert Desnos et Man Ray”; “Une femme dans chaque port”.	nº 182, Novembro de 1928, pp. 746-749
Jean Prévost	“L’étudiant de Prague, avec Conrad Veidt”; “Ombres Blanches, par W.S. Van Dyke et Robert J. Flaherty”.	nº 184, Janeiro de 1929, pp. 129-132
Jean Prévost	“Le chant du prisonnier, par Joé May”; “Club 73, par Rob. E. Lee”; “Chicago”.	nº 185, Fevereiro de 1929, pp. 280-283
Jean Prévost	“Solitude, de Paul Fejos”; “La foule, de King Vidor”; “La jalousie du Barbouillé, par A. Cavalcanti”.	nº 186, Março de 1929, pp. 422-425.
Jean Prévost	“Les deux timides, par René Clair”; “L’homme qui rit, par Paul Leni”; “Volga-volga”; “Les nouvelles vierges, par Harry Beaumont”.	nº 188, Maio de 1929, pp. 736-739
Jean Prévost	“Les Nouveaux Messieurs, de Feyder”; “Remarques sur la censure”; “Tempête sur l’Asie, par Vsevolod Poudovkine”; “Village du Péché, par Olga Preobrajenskaïa”; “Le château des Dèes”.	nº 190, Julho de 1929, pp. 137-141
Jean Prévost	“Chien Andalou, par Louis Buñuel”; “L’eau”; “Gratte-ciel (studio 28)”; “Etat présent du cinéma”.	nº 191, Agosto de 1929, pp. 283-286
Benjamin Crémieux	“Charlot et Les lumières de la ville”	nº 212, Maio de 1931, pp. 781-784
Antonin Artaud	“Harry Baur dans Le Juif Polonais, à l’Olympia”	nº 218, Novembro de 1931
Antonin Artaud	“Les frères Marx au cinéma du Panthéon”	nº 220, Janeiro de 1932, pp. 156-158
Denis Marion	“La Terre, par A. Dovjenko”; “Philips Radio film et Zuyderzée, par J. Ivens”; “L’Opéra des Quat’sous, par G. W. Pabst”; “A nous la liberté, par René Clair”.	nº 224, Maio de 1932, pp. 931-936
Jean Vaudal	“Mörder, de Fritz Lang”	nº 228, Setembro de 1932, pp. 471-472
Denis Marion	“Les Temps Modernes, de Charlie Chaplin”	nº 271, Abril de 1936, pp. 613-616

A irregularidade e a exígua dimensão desta rubrica revelam que a NRF não concede uma importância ao cinema comparável à da pintura ou da música, embora se possam ainda encontrar, sobretudo a partir de 1936, várias referências à sétima arte disseminadas por outras secções da revista, nomeadamente, “L’Air du Mois”⁶³¹, “Réflexions sur la

⁶³¹ Pierre Drieu La Rochelle, “Thomas Garner”, NRF, nº 243, Dezembro de 1933, p. 937; René Daumal, “Valet d’Argent”, *ibid.*, pp. 937-938; René Daumal, “La Maternelle”, *ibid.*, p. 938; Denis Marion, “Le Mouchard, de John Ford”, NRF, nº 269, Fevereiro de 1936, pp. 311-313; Denis Marion, “Le roman d’un tricheur, de Sacha Guitry”, NRF, nº 278, Novembro de 1936, pp. 926-927; Denis Marion, “César, de Marcel Pagnol”, NRF, nº 280, Janeiro de 1937, pp. 151-153; Denis Marion, “Le Bas-Fonds, de Jean Renoir”, NRF, nº 281, Fevereiro de 1937, pp. 314-315; Denis Marion, “Pépé-le-Moko, de Julien Duvivier”, NRF, nº 283, Abril de 1937, p. 649; Denis Marion, “Au cinéma: Visages d’Orient”, NRF, nº 288, Setembro de 1937, pp. 530-531; Denis Marion, “Drôle de drame, de Marcel Carmé”, NRF, nº 291, Dezembro de 1937, pp. 1041-1042; Denis Marion, “L’Hôtel du Nord au cinéma”, NRF, nº 305, Fevereiro de 1939, pp. 355-357.

Littérature”⁶³², “La Musique”⁶³³, “Revue des livres”⁶³⁴ e “Les arts”⁶³⁵. Em 1934, num artigo intitulado “Les gens de lettres contre le cinéma”⁶³⁶, Denis Marion causticava, com desassombro irónico, a ignorância dos literatos relativamente ao cinema, vendo nela a causa da sua postura reticente e preconceituosa relativamente à nova arte:

Les littérateurs ont le droit d’être insensibles aux autres arts. Nul ne songerait à leur faire grief d’une ignorance du cinéma semblable à celle qu’ils manifestent à l’occasion à l’égard de la musique, de la peinture ou de la sculpture.⁶³⁷

A verdade é que, nas páginas da *NRF*, o cinema não beneficiou do mesmo prestígio e notoriedade que lhe foram atribuídos nas páginas da *presença*, onde foi abordado de forma bem mais assídua e apaixonada. Neste particular, não será ilegítimo afirmar que a discípula superou a mestre. No entanto, as três grandes tendências cinematográficas que polarizaram a atenção dos homens da *NRF* – o cinema mudo, o expressionismo alemão e o cinema russo – reflectem-se, de forma evidente, nas inclinações cinéfilas da *presença*. São precisamente estes os aspectos que tentaremos demonstrar nas páginas seguintes.

É com indisfarçável orgulho que Gaspar Simões anuncia ter sido a *presença* “a primeira revista de artes e letras que em Portugal concedeu ao cinema honras de verdadeira arte”⁶³⁸. Esta asserção é corroborada por Régio, que reivindica que “os chamados *presencistas* foram certamente dos primeiros literatos que se interessaram pelo cinema”⁶³⁹. Com efeito, os *presencistas* sempre demonstraram um indesmentível fascínio pela sétima arte que, desde cedo, consideraram ser a *arte sincrética* por excelência, ou seja, a síntese perfeita e absoluta de todas as artes, a única capaz de ombrear com a poesia na coalescência das *artes espaciais* (como, por exemplo, a pintura) e das *artes temporais*

⁶³² Albert Thibaudet, “Homère au cinéma”, *NRF*, nº 174, Março de 1928, pp. 380-384 ; Albert Thibaudet, “Charlot”, *NRF*, nº 212, Maio de 1931, pp.730-735 ; Albert Thibaudet, “Cinéma et littérature”, *NRF*, nº 269, Fevereiro de 1936, pp. 252-257.

⁶³³ Boris de Schloezer, “Musique et cinéma”, *NRF*, nº 262, Julho de 1935, pp. 138-141.

⁶³⁴ Jean Prévost, “*Panoramique du cinéma*”, par Léon Moussinac (Au sans pareil)”, *NRF*, nº192, Setembro de 1929, p. 433 ; Jean Prévost, “*Le cinéma soviétique*”, par Léon Moussinac (N.R.F.)”, *NRF*, nº 194, Novembro de 1929, pp. 723-724.

⁶³⁵ André Beucler, “Au cinéma”, *NRF*, nº 164, Maio de 1927, pp. 701-703 ; Robert Aron, “La coquille et le Clergyman (cinéma des Ursulines)”, *NRF*, nº 174, Março de 1928, pp. 422-423.

⁶³⁶ Denis Marion, “Les gens de lettres contre le cinéma”, *NRF*, nº 251, Agosto de 1934, pp. 239-247.

⁶³⁷ *ibid.*, p. 239.

⁶³⁸ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 175.

⁶³⁹ Eugénio Lisboa, “Correspondência José Régio / Roberto Nobre – [coisas sobre o cinema]”, *Trinta anos – José Régio (1901-1969)*, p. 33. O itálico é do autor.

(como, por exemplo, a música). Assim, para a *presença*, e em particular para Régio, um dos seus mais indefectíveis cinéfilos, “o cinema apresentava-se como a realização dum “teatro total”, liberto das limitações do palco cénico, da artificiosa convenção das três unidades clássicas (...), susceptíveis de alargar a cena ao Universo inteiro, senhor absoluto do real e do irreal, da verdade e da fantasia, do passado, do presente e do futuro, intimorato perante os mais transcendentais desafios da imaginação criadora”⁶⁴⁰.

Seduzidos pela nova arte e pelo seu insuperável sincretismo unificante, os presencistas empenharam-se, com denodo, na elevação do cinema à categoria de Arte. Numa reflexão posterior⁶⁴¹, Régio justifica a sua sedução pelo cinema e a actividade jornalística desenvolvida nesse domínio nos seguintes termos:

Não escrevo artigos sobre cinema por falta de outro assunto, ou como variante às minhas congeminções de ordem literária. Aliás, sobretudo congeminco sobre Arte em geral. Gosto muito de cinema, sempre gostei, e até posso dizer que à minha sensibilidade tem o cinema oferecido pelo menos algumas das realizações mais autênticas da arte contemporânea. A autenticidade – isto é: a originalidade involuntária, a sinceridade mesmo através dos artifícios, a humanidade do homem-artista revelada pela sua própria arte – é para mim carácter fundamental, essencial, definitivo, de todas as criações artísticas. (...) É que sempre senti o cinema sobretudo como realização artística: como um milagre que se nos impôs quando julgaríamos não ser possível nascer uma nova arte. Significará isto que no cinema não veja eu próprio mais nada? De modo nenhum. Perfeitamente vejo que há o cinema-indústria ou comércio, o cinema-documentário ou o cinema-relatório, o cinema verdade, o cinema-denúncia ou propaganda, o cinema-divertimento, etc. – embora mesmo, através de todas estas suas modalidades possa bem o cinema atingir momentos artísticos, qualidade artística. a mim, é sobretudo como arte que o cinema interessa. Como arte me tem interessado desde os meus verdes anos. Impede-me isto de excepcionalmente considerar um filme de outros pontos de vista? De modo nenhum.⁶⁴²

⁶⁴⁰ António Lopes Ribeiro, “José Régio e o cinema”, in *In Memoriam de José Régio*, p. 100.

⁶⁴¹ Trata-se de um texto inédito, constante do espólio de Régio e dedicado, como ele próprio refere, a “coisas sobre cinema”. O texto inédito foi publicado, por Eugénio Lisboa, no *Boletim de Estudos Regianos* (nº 4-5), juntamente com a correspondência trocada entre José Régio e o crítico de cinema Roberto Nobre. Embora não esteja datado, supõe-se, pelo seu conteúdo, que tenha sido redigido no final dos anos sessenta, na altura em que Régio se envolveu, no *Diário de Lisboa*, na famigerada polémica a propósito do filme americano *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn. Embora Régio reconhecesse as qualidades formais do filme, a sua ética de moralista não lhe permitia transigir com a criminalidade e violência do conteúdo, tal como ele próprio confirma no texto supracitado: “Acabo de publicamente exprimir sobre *Bonnie e Clyde* um juízo de ordem moral que tem provocado celeuma”. José Régio, “Correspondência José Régio / Roberto Nobre – [coisas sobre o cinema]”, *Trinta anos – José Régio (1901-1969)*, p. 34.

⁶⁴² *ibid.*

Assim, logo no primeiro número da *presença*, num comentário pioneiro dedicado a Ivan Mosjoukine, José Régio colocará o cinema lado a lado com a poesia e a pintura, afirmando, em assertivo comentário preambular, que “Hoje, o Cinematógrafo já é Arte. Já cita Obras-Primas. Já tem Artistas habilidosos, ou geniais. Já é lícito, pois, tentar definir a Arte dum Mosjoukine como se tenta definir a dum Poeta ou dum Pintor”⁶⁴³. Este pressuposto será, pouco depois, reforçado por João Gaspar Simões, que, confrontando a fotografia com o cinema, conclui que “a inabilidade da máquina fotográfica a reproduzir a vida, deve-se à interrupção ocasionada por ela no *progresso vivo dos seres*”⁶⁴⁴. Assim se compreende que “o cinema já [seja] arte na medida em que permite o *progresso vital*”⁶⁴⁵, ou seja, a representação visual do movimento. Ora, é precisamente esse conceito de *progresso vital* que subjaz à estética cinemática dos presencistas, apologistas de uma articulação dialéctica entre as artes do tempo e as artes do espaço, concitada pela conjunção da *imagem-movimento* preceituada por Henri Bergson no seu seminal *Matière et Mémoire – Essai sur la relation du corps à l’esprit* (1896), no qual o filósofo francês argumenta, de modo convincente, que toda a imagem é imagem-movimento e que a esse movimento da imagem corresponde um movimento fundamental da matéria (imagem = movimento / matéria = movimento)⁶⁴⁶. Tendo em conta o consabido influxo do pensamento de Bergson na estética presencista, esta premissa de raiz bergsoniana parece-nos particularmente relevante no contexto da *presença*, na medida em que a reflexão cinemática expendida nas páginas da revista se fundamenta, essencialmente, neste critério do *movimento* enquanto valor estético, o que levará os presencistas a aplaudirem Manuel de Oliveira⁶⁴⁷ e a desqualificarem a obra de Leitão de Barros.

Para além das referências esparsas pelas páginas da revista à nova arte, a reflexão cinemática será levada a cabo por Régio e Casais Monteiro, através de um notável conjunto de ensaios críticos e teóricos de que, na tabela abaixo, se apresenta o inventário:

⁶⁴³ José Régio, “Legendas Cinematográficas I – Ivan Mosjoukine”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, p. 8.

⁶⁴⁴ João Gaspar Simões, “Realidade e humanidade na arte”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 16, p. 4. O itálico é do autor.

⁶⁴⁵ *ibid.* O itálico é do autor.

⁶⁴⁶ Henri Bergson, “De la sélection des images pour la représentation. – Le rôle du corps”, in *Matière et mémoire - Essai sur la relation du corps à l’esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 11-80. Quase um século volvido sobre a publicação deste livro, o filósofo Gilles Deleuze (*Cinema I. L’Image - Mouvement*, 1983), retomará a teorização bergsoniana acerca do movimento e das imagens, prolongando a sua reflexão e transpondo-a para o contexto cinematográfico, de certo modo fazendo o que os pioneiros da *presença* já tinham empreendido em 1927.

⁶⁴⁷ Apesar da grafia Manoel de Oliveira se encontrar incontestavelmente mais difundida, optámos por manter esta forma que ocorre nas páginas da *presença*.

Textos sobre cinema publicados na <i>presença</i>		
<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Localização</i>
José Régio	<i>Legendas cinematográficas:</i> I – Ivan Mosjoukine II – Charlie Chaplin III – Buster Keaton IV – Nicolas Rimsky V – Emil Iennings	nº 1, p. 8 nº 2, p. 8 nº 4, p. 8 nº 5, p. 8 nº 7, p. 8
	“Cinema português”	nº 25, p. 15
	“Cinema português”	nº 27, p. 16
	“A querela entre o cinema silencioso e o cinema sonoro”	nº 29, p. 15
	“Cinema português: <i>A Severa</i> , fonofilme de Leitão de Barros; <i>Douro, faina fluvial</i> , direcção de Manuel de Oliveira, fotografia de António Mendes.”	nº 33, pp. 14-15
	“Em volta de <i>A canção de Lisboa</i> ”	nº 40, pp. 13-15
	“Cinema português: <i>Gado bravo; Douro, faina fluvial</i> ”	nº 43, pp. 13-14
	“Cinema português: <i>Trevo de quatro folhas; A revolução de Maio; Bocage; Maria Papoula</i> ”	nº 50, pp. 12-13.
	“Cinema e teatro portugueses”	nº 1, Série II, pp. 66-67
Adolfo Casais Monteiro	“2 notas de cinema: <i>A queda da casa usher</i> , por Jean Epstein; <i>Thérèse Raquin</i> , por Jacques Feyder.”	nº 26, p. 14
	“Cinema português : <i>As pupilas do senhor reitor</i> , filme de Leitão de Barros.”	nº 45, pp. 17-18

Da análise deste elenco crítico, facilmente se infere a pertinência da questão cinematográfica no âmbito presencista, assim como as opções cinéfilas implicitadas pela estética da revista⁶⁴⁸.

É Régio quem, na *presença*, detém o monopólio do discurso crítico sobre a sétima arte, subscrevendo, logo nos primeiros números da revista (entre Março e Novembro de

⁶⁴⁸ Embora, na *presença*, os textos sobre cinema sejam sobretudo subscritos por Régio e Casais Monteiro, a verdade é que todos os presencistas se interessaram pela sétima arte, à qual muitos deles consagraram inúmeros textos, publicados nas incontornáveis revistas de cinema da época, tais como a *Cinelândia*, a *Movimento*, a *Imagem*, a *Girasol*, a *Kino*, a *Animatógrafo*, etc... (Cf. Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, pp. 78-81). Na *presença*, temos, por exemplo, o artigo “Contemporâneos espanhóis – Pio Baroja II”, em que Gaspar Simões anota a “conduta cinematográfica” de certas personagens do autor em análise, definindo o cinema como sendo “uma arte de superfície, de gesto” (*pres.*, Tomo I, Série I, nº 2, p. 4; 6), o poema de Alexandre de Aragão significativamente intitulado “Cinematografia” (*pres.*, Tomo I, Série I, nº 18, p. 2), ou ainda o texto de Afonso Duarte, intitulado “Santos, Heróis e poetas”, no qual o autor define a sua época como sendo a “época da navegação aérea, do caminhão e tractor, do cinema e radiofonia”, evocando também a “acção reintegradora do homem nos quadros tradicionais pelo cinema” (*pres.*, Tomo I, Série I, nº 41-42, p. 5).

1927), uma série de *Legendas Cinematográficas*, em que propunha uma interpretação do panorama cinematográfico internacional a partir da apresentação de cinco eminentes actores da época⁶⁴⁹: os russos Ivan Mosjoukine, “um moderno e um requintado”⁶⁵⁰ que lhe faz lembrar Wilde, e Nicolas Rimsky, o primeiro actor de cinema capaz de desenvoltamente conciliar o cómico com o realismo, um “palhaço no sentido belo e grave”⁶⁵¹; o “inimitável e solitário” Charlie Chaplin que “dá para tudo”⁶⁵²; Buster Keaton, de quem se sentia perto – “Pamplinas, Homem que nunca ris para que os outros riam, estarei eu muito longe de ti?”⁶⁵³; e o alemão Emil Jannings que, dotado de uma “shakespeareana intuição da vida”, se revela “o maior trágico contemporâneo”⁶⁵⁴. Ao traçar o perfil destes cinco actores, Régio acentua um denominador comum que os coliga: o carácter profundamente humano, sincero e original das suas interpretações. Assim, Mosjoukine “interpreta humanidade, isto é: revela beleza, coando a sua humanidade pelo seu génio de artista”; Charlie Chaplin é o exemplo perfeito de que “a humanidade se procura exprimir na Arte moderna”; quanto a Buster Keaton, “os seus contos maravilhosos ou os seus folhetins bizarros são dos mais pessoais”; Nicolas Rimsky “é um faz-tudo porque faz muito da vida, porque faz muita vida”; e “na arte tão humana de Emil Jannings, a vida aparece profunda, fantástica, dramática, grotesca – e mais real do que a realidade (...) porque actor no mais completo sentido da palavra, não se interpõe entre si próprio e a humanidade”. Tal como nos demais campos artísticos abordados na *presença*, na reflexão sobre o cinema ecoa também o frequentemente glosado preceito de uma arte viva e humana. E é também este o critério avocado pelos homens da *NRF*, quando se trata da

⁶⁴⁹ Nestas legendas cinematográficas, assim como numa primeira fase da reflexão sobre cinema levada a cabo na revista, assistimos a uma sobrevalorização do papel do actor e à consequente rasura do realizador, que só começará a ser devidamente reconhecido e valorizado enquanto criador cinematográfico a partir das primeiras reflexões sobre o trabalho de Manuel de Oliveira. Por exemplo, no nº 19 da revista, regista-se “A passagem, nos nossos cinemas, das obras-primas da cinematografia contemporânea: *O Circo*, de Charlie Chaplin, *A tortura da carne* (*The Way of all flesh*), de Emil Jannings, e *A Paixão de Joana d’Arc*, de Falconetti” (*pres.*, nº19, Fevereiro-Março de 1929, Tomo I, Série I, p. 11). Se o primeiro filme foi, de facto, realizado por Chaplin, que nele assumiu simultaneamente as funções de actor e realizador, o mesmo não acontece com os outros dois, cuja autoria é atribuída aos actores, elidindo o nome dos realizadores, que foram, respectivamente, Victor Flemming e Carl Theodor Dreyer. Joana Matos Frias explica esta obsessão presencista pelo actor, nos seguintes termos: “Num grupo de pensadores que defendiam uma concepção individualista e psicologista da finalidade artística, esta admiração pelo actor não era de estranhar, mas representava ainda uma postura de certo modo ingénua perante o filme enquanto objecto dotado de intencionalidade estética, numa atitude que gradualmente viria a ser repensada e reformulada” (Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, p. 88).

⁶⁵⁰ *pres.*, nº1, Tomo I, Série I, 10 de Março de 1927, p. 8.

⁶⁵¹ *pres.*, nº5, Tomo I, Série I, 4 de Junho de 1927, p. 8.

⁶⁵² *pres.*, nº2, Tomo I, Série I, 28 de Março de 1927, p. 8.

⁶⁵³ *pres.*, nº4, Tomo I, Série I, 8 de Maio de 1927, p. 8.

⁶⁵⁴ *pres.*, nº7, Tomo I, Série I, 8 de Novembro de 1927, p. 8.

avaliação da obra cinematográfica. Gide, por exemplo, “plaide pour un cinéma qui ne serait pas un cinéma de la mise en scène, mais un cinéma qui saisisrait la vie à l’improviste”⁶⁵⁵.

Esta prospecção sumária revela as três grandes tendências que norteavam as opções estéticas dos presencistas no capítulo do cinema: “o cómico mudo, o cinema expressionista alemão e o cinema russo de Eisenstein e Pudovkine”⁶⁵⁶. Ora, são precisamente estas as linhas da estética cinematográfica que se destacam nas páginas da *NRF*, tal como refere Marcel Arland, ao considerar serem uma verdadeira lição de cinema “les courts films de Charlot, de Buster Keaton ou de René Clair, les premiers films expressionnistes d’Allemagne et le grand style de certains films russes”⁶⁵⁷.

Na *Legenda cinematográfica* consagrada a Buster Keaton, Régio sustenta que “aos cómicos do cinema deve o cinema grande parte da sua rápida e prodigiosa evolução”⁶⁵⁸, referindo-se a nomes como “Charlot, Harold, o Pencudo, Pamplinas e todos os seus camaradas”⁶⁵⁹. O crítico aponta, desde logo, para a emergência de uma nova dimensão do fantástico, estabelecendo uma distinção entre a magia da escrita e a magia visual: “Morreram as fadas, as bruxas, os mágicos e as varinhas de condão. Mas novos contos fantásticos se contam hoje a toda a espécie de crianças. E estes são contados aos olhos: os heróis ilustram-se a eles próprios”⁶⁶⁰. Ora, na opinião de Régio, é precisamente aos cómicos do cinema que “se deve a mais completa realização do maravilhoso moderno”⁶⁶¹, pois “são eles quem melhor nos ostentam o homem moderno: o homem completo e onnipotente: o homem com asas, com motores, com bexiga natatória, às vezes com quatro pés: o homem-Deus, o homem futurista”⁶⁶². Nestes termos, o fantástico da criação cinematográfica concentra-se essencialmente no homem futurista, um homem singular, fortemente empenhado na superação dos seus limites físicos e da sua própria expressão: “Charlot ultrapassa o cómico por ser um grande poeta, Pamplinas ultrapassa o cómico por ser um grande humorista excêntrico”⁶⁶³. A este propósito, Alfredo Margarido acentua a

⁶⁵⁵ Dominique Nogues, “Gide et le cinéma”, p. 157.

⁶⁵⁶ Joana Matos Frias, “Cine presença”, p. 88.

⁶⁵⁷ Marcel Arland, “Chronique de vacances: Sur Blanche-Neige et le cinéma”, *NRF*, nº 301, Outubro de 1938, pp. 643-644, in Pierre Hebey, *L’esprit NRF (1908-1940)*, p. 1182.

⁶⁵⁸ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 4, 8 de Maio de 1927, p. 8.

⁶⁵⁹ *ibid.*

⁶⁶⁰ *ibid.*

⁶⁶¹ *ibid.*

⁶⁶² *ibid.*

⁶⁶³ *ibid.*

existência de uma articulação entre “a exaltação do cinema e dos seus actores e a poesia que interroga sempre dramaticamente o Criador e põe também em evidência, em termos também dramáticos, a plena insuficiência do criado”⁶⁶⁴. Concluindo que “o cómico não se pode nunca desembaraçar nem do fantástico, nem da fracção do trágico que lhe está associada”⁶⁶⁵, o mesmo crítico enfatiza a “importância do parentesco assim desenhado entre o cómico e a poesia, que tantas vezes aparece nas colaborações da *presença*, não só na criação de Régio, mas também na de António de Navarro e de Edmundo de Bettencourt, entre outros”⁶⁶⁶. Para Régio, em suma, a linguagem impulsionadora da modernidade é o cinema. Nele, o papel fundamental cabe aos cómicos, porquanto são eles que restabelecem a vitalidade do fantástico, pelo recurso ao poético numa superação dos limites expressivos da sua própria comicidade.

Também os homens da *NRF* consideravam que o cinema cómico era o que se aproximava mais da vida e o que mais dignificava a arte cinematográfica. Na perspectiva de Antonin Artaud, “les films les plus réussis dans ce sens sont ceux où règne un certain humour, comme les premiers Malec, comme les Charlot”⁶⁶⁷, na medida em que “le cinéma constellé de rêves, et qui vous donne la sensation physique de la vie pure, trouve son triomphe dans l’humour le plus excessif”⁶⁶⁸. Assim se compreende a razão pela qual Charlie Chaplin é objecto de irrestrita veneração nas páginas da *NRF*, chegando mesmo a ser considerado como o grande criador do cómico puro:

Nous devons à Charlot la source de comique la plus pure qui coule aujourd’hui sur notre pauvre planète. Et je ne veux pas parler, croyez-le bien, d’un comique pur qui s’assayerait dans la glace critique de la fameuse poésie pure. C’est moralement que le comique de Charlot est pur, pur comme le ciel ou le fond du cœur d’un héros, pur de méchanceté, pur de ce minimum d’agressivité et d’injustice dont nous traînons tous avec nous en lambeau. (...) Le rire Charlot est un rire sans venin, dont le public va de fines cervelles aux petits enfants. Rire Charlot ne signifie pas rire de Charlot, puisque Charlot ne rit jamais.⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ Alfredo Margarido, “O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio”, p. 51.

⁶⁶⁵ *ibid.*

⁶⁶⁶ *ibid.*

⁶⁶⁷ Antonin Artaud, “Cinéma et réalité”, *NRF*, nº 170, Novembro de 1927, pp. 561-567, in Pierre Hebey, *L’esprit NRF (1908-1940)*, p. 589.

⁶⁶⁸ *ibid.*

⁶⁶⁹ Albert Thibaudet, “Charlot”, *NRF*, nº 212, Maio de 1931, p.730.

Como bem lembra Joana Matos Frias, “o cómico mudo oferecia aos presencistas uma espécie de *analogon* do decadentismo intimista e irónico que tanto apreciavam na obra poética de um António Nobre, mas também a expressão mais perfeita do *facies* de Pierrot, (...) que, na linha de Raul Brandão, viera tomar o lugar do alegre e iconoclasta Arlequim dos modernistas do *Orpheu*”⁶⁷⁰. Para a formulação desta hipótese interpretativa, a ensaísta ter-se-á apoiado no célebre ensaio “*presença* ou a contra-revolução do modernismo português?”, em que Eduardo Lourenço alude aos protagonistas emblemáticos da *Commedia dell’Arte* para ilustrar a distinção entre as poéticas do *Orpheu* e a da *presença*:

Com requintado pudor Sá-Carneiro e Pessoa avançam para nós pintados, mascarados. O arlequim foi o emblema desta geração funambulesca e audaciosa. Ele dança sobre a sua própria cruz e essa dança reabsorve o horror ao mesmo tempo que o exalta por contraste. É essa dança anímica que nos torna íntimos de Sá-Carneiro e Pessoa e dá aos seus poemas um optimismo trágico. Os *totem* de *presença* foram outros: o bobo-anjo, Job, Cristo, mais humanos por um lado, mas ocasião perpétua de tragicomédia quando o poeta nos faz ouvir a voz de Job em vez da sua, ou, mais penosamente, a sua, em vez da de Job. A mesma geração concebeu o poeta, através de Júlio, como Pierrot lírico.⁶⁷¹

O retrato dicotómico que Almada Negreiros⁶⁷² traça destes dois personagens, na sua peça intitulada *Pierrot e Arlequim*, não podia ser mais revelador desta alegórica bipolaridade Arlequim-*Orpheu* / Pierrot-*presença*:

Pierrot é a aparição e Arlequim os sentidos. Pierrot é o êxtase e Arlequim a aventura. Pierrot é a inspiração e Arlequim a experiência. Pierrot é o culto interno e Arlequim o culto externo.⁶⁷³

⁶⁷⁰ Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, p. 88

⁶⁷¹ Eduardo Lourenço, “*presença* ou a contra-revolução do modernismo português?”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 2003, pp. 146-147.

⁶⁷² As personagens da *Commedia dell’Arte*, e em particular o Arlequim, são figuras recorrentes na obra de Almada Negreiros, desde “Frisos” (um conjunto de 12 textos publicados, pela primeira vez, em *Orpheu* I – Cf. Almada Negreiros, *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, pp. 14-23), passando pela peça *Pierrot e Arlequim* (1924), até às múltiplas representações iconográficas destas personagens que percorrem a sua obra plástica. Com efeito, a temática do espectáculo, os elementos do circo ou da feira são um *Leitmotiv* reiterado na pintura de Almada, na qual se destaca sobretudo o Arlequim, frequentemente acompanhado pela sua Colombina, ou então com uma bailarina. (Ver as reproduções das pinturas de Almada sobre esta temática apresentadas em Maria Isabel do Amaral Vaz, *Imagens da Vida*, pp. 197-219; vd. também o Catálogo da *Exposição Almada Negreiros – Lisboa 20 de Julho a 14 de Outubro de 1984*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1984). Sobre o assunto vd. ainda “Almada é nome de Arlequim”, de M. Correia Fernandes e “Frisos ou o desgosto de Colombina”, de Maria de Fátima Marinho, ambos publicados em *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade*, Actas do Colóquio Internacional (Porto, 12-14 de Dezembro, 1996), Celina Silva (coord.), Porto, Edição da Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp. 351-358; 391-400, respectivamente.

Com efeito, nas páginas da *presença*, o Arlequim orfaico que apenas subsiste na poesia de António de Navarro⁶⁷⁴ cede o seu protagonismo ao Pierrot lírico das *Três máscaras de Régio*⁶⁷⁵, em que é revezado pelo frio e cruel Mefistófeles que acaba por, desdenhosamente, ceder Colombina ao seu rival, um “poeta lírico”⁶⁷⁶ que se oculta por detrás da sua máscara para “ser nu como a verdade”⁶⁷⁷. Ora, é precisamente este tópico da *máscara* enquanto aporética materialização de *sinceridade* e de *fingimento*, simbolicamente sintetizada nas expressões “mascarada sinceríssima”⁶⁷⁸ ou “nu mascarado”⁶⁷⁹, que Régio convoca para caracterizar as personalidades excepcionais de Charlie Chaplin e Buster Keaton. Assim, a figura *clownesca* de Charlot, simultaneamente ridícula e patética, constitui a figuração simbólica do dualismo trágico-cómico, a emblematização poética do “pierrot sentimental”⁶⁸⁰, “tem o gosto de usar muitas máscaras a ver se esconde a sua verdadeira cara, ou antes: a ver se revela as muitas caras da sua cara”⁶⁸¹ e Pamplinas esconde-se por detrás de uma “máscara longa e séria – esculpida em madeira?, em pedra?, em osso?, em carne?, por um Deus excêntrico ou por um Artista negro”⁶⁸², uma máscara que Régio hesita em qualificar como “um processo, uma confissão, ou uma ironia”⁶⁸³.

Por outro lado, atendendo à importância concedida pela *presença* às artes visuais, compreende-se a preferência dos presencistas pelo cinema mudo, em que o silêncio, afim do da criação plástica, conduz, através da meticulosa incidência nos gestos e movimentos dos actores, a uma valorização da imagem, tal como acontece na pintura ou na escultura. Embora manifeste uma evidente preferência por esta primeira fase do cinema, a *presença* testemunha um período transicional, em que se assiste à emergência do cinema sonoro que

⁶⁷³ Almada Negreiros, *Pierrot e Arlequim*, in *Obras Completas – teatro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

⁶⁷⁴ “O braço de Arlequim”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, p. 2; “O vira (baixo relevo)”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 3, 8 de Abril de 1927, p. 5.

⁶⁷⁵ José Régio, “Três Máscaras – Fantasia dramática em um acto”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 41-42, Maio de 1934, pp. 14-20.

⁶⁷⁶ *ibid.*, p. 20.

⁶⁷⁷ *ibid.*, p. 16.

⁶⁷⁸ Epíteto com que Régio descreve a poesia de Mário de Sá-Carneiro em “Da Geração Modernista”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, p. 1.

⁶⁷⁹ Verso do poema “Alegria”: Que nem que seja obrigado, / Nu mascarado!, / A pintar chagas na cara / Para desviar os olhos, / Meus e alheios, / Dos cancros reais nos seios. (in *As encruzilhadas de Deus*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1970, p. 181).

⁶⁸⁰ “Legendas Cinematográficas II – Charlie Chaplin”, *pres.*, nº2, Tomo I, Série I, 28 de Março de 1927, p. 8.

⁶⁸¹ *ibid.*

⁶⁸² “Legendas Cinematográficas III – Buster Keaton”, *pres.*, nº4, Tomo I, Série I, 8 de Maio de 1927, p. 8.

⁶⁸³ *ibid.*

inevitavelmente substituirá o mudo. Régio, como não podia deixar de ser, transporta para as páginas da revista “A querela entre o cinema silencioso e o cinema sonoro”⁶⁸⁴, ponderando, com admirável argúcia crítica, as duas posições em confronto nesta “inútil, apaixonada e ininteligente”⁶⁸⁵ discussão. Reconhecendo no cinema sonoro “um novo meio de expressão, independente e complexo”⁶⁸⁶, o crítico considera-o simplesmente como um novo género cinematográfico que não aniquilará o cinema mudo, tal como o cinema não eclipsou também o teatro. Os verdadeiros artistas valorizarão, de igual modo, o teatro, o cinema silencioso ou o sonoro, contanto constituam realizações artisticamente válidas. Assim, Régio, enquanto crítico e artista, defende, com firme convicção, a sobrevivência do cinema mudo e aguarda expectante o progresso do sonoro:

É, pois, como críticos e artistas que reconhecemos a perene vitalidade do cinema silencioso, – reconhecendo por verdadeiras obras de Arte filmes como a *Opinião Pública*, *A mãe*, *A Quimera do Ouro*, a *Paixão de Joana de Arc*, *O Gabinete do Doutor Galigari*, as *Variedades*, *O Circo*, *A Multidão*, *O Vento*, etc., etc. Filmes completos em seu género; e aos quais qualquer sonorização acrescentada só deformaria, pois que neles *o silêncio é um elemento necessário*. É como críticos e artistas que reconhecemos o inexgotável campo oferecido pelo cinema silencioso à fantasia, à imaginação, à inventiva, à sensibilidade, à inteligência dos verdadeiros artistas. Longe de julgarmos o cinema silencioso exausto, – ingénua, astuta, ou estúpida pretensão dos seus adversários – julgamo-lo inexaurível como a literatura, a pintura, ou a música. É como críticos e artistas que reconhecemos o génio de Charlie Chaplin, tão ridiculamente atacado hoje por motivos demais conhecidos. E é como críticos e como artistas que nos colocamos, ante o fonofilme, numa atitude de expectativa simpaticizante e amorosa curiosidade.⁶⁸⁷

É precisamente esta a perspectiva de Jean Prévost que, mesmo se ainda reticente, também acredita no futuro do filme sonoro:

(...) je crois aux possibilités et à l’avenir artistique du film parlant. Je suis certain qu’il ne peut pas s’engager dans l’imitation du théâtre : les nécessités du rythme et de la variété s’opposent tout à fait à la continuité d’un texte. Et je sais maintenant, que les talkies sont un instrument nouveau, et qui va

⁶⁸⁴ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 29, Novembro-Dezembro de 1930, p. 15.

⁶⁸⁵ *ibid.*

⁶⁸⁶ *ibid.*

⁶⁸⁷ *ibid.*

permettre de travailler de nouveaux moyens d'expression des sentiments et des émotions humaines.⁶⁸⁸

A outra grande tendência rastreável nas opções cinéfilas da *presença* era o expressionismo alemão, polarizado essencialmente em torno dos realizadores Friedrich Murnau, Robert Wiene e do austríaco Josef von Sternberg, assim como dos actores Conrad Veidt e Emil Jannings, tão assiduamente citados na *presença*. O primeiro protagonizou *O gabinete do doutor Caligari* (1919) de Wiene, uma obra-prima que instituiu a estética do expressionismo cinematográfico e o segundo notabilizou-se sobretudo pela sua interpretação em *O último dos homens* (1924) de Murnau, *Variedades* (1925) de Ewald Andreas Dupont e *O Anjo Azul* (1930) de Sternberg. Na última das cinco *Legendas Cinematográficas*, precisamente consagrada ao protagonista de *Anjo Azul*, Régio considera que “com Conrad Weidt e outros, Emil Iennings pertence a essa escola realista que na Alemanha atinge realizações inultrapassáveis”⁶⁸⁹ e prossegue afirmando que é com esses “Mestres contemporâneos”⁶⁹⁰ que “a ciência da caracterização triunfa”⁶⁹¹.

Além das que acabámos de citar, são inúmeras as referências a filmes, actores e realizadores de origem alemã, disseminadas pelas páginas da revista. No nº 20, por exemplo, a *presença* regista:

A recente exibição, nos nossos cinemas, dos seguintes filmes particularmente notáveis: *Aurora*, com Janet Gaynor e George O'Brien, realização de Murnau; *O estudante de Praga*, com Conrad Veidt e Verner Krauss, realização de Henrik Galeen; *Volga-Volga*, realização de Tourjanski. E a re-exibição dos seguintes: *O gabinete do Doutor Galigari*, com Verner Krauss e Conrad Veidt; *A Quimera do Ouro*, realização e interpretação de Charlie Chaplin; *Variedades*, com Emil Jannings e Lya de Putty, realização de Dupont; e *Os Irmãos Schellenberg*, com Conrad Veidt e Lil Dagover, realização de Karl Grune.⁶⁹²

Nota Joana Matos Frias que, para os presencistas, os códigos estilístico-representativos do cinema expressionista se converteram “por sinédoque em sinónimo do

⁶⁸⁸ Jean Prévost, “Le film parlant”, *NRF*, nº 196, Janeiro de 1930, pp. 142-143, in Pierre Hebey, *L'esprit NRF (1908-1940)*, p. 734.

⁶⁸⁹ “Legendas Cinematográficas V – Emil Iennings”, *pres.*, nº7, Tomo I, Série I, 8 de Novembro de 1927, p. 8.

⁶⁹⁰ *ibid.*

⁶⁹¹ *ibid.*

⁶⁹² “*presença* regista”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 20, Abril-Maio de 1929, p. 11.

próprio cinema”⁶⁹³. Interessava-lhes sobretudo a imagem cinemática expressionista, essencialmente caracterizada pela deformação obtida a partir de uma forte acentuação do contraste entre luz e sombra, que João Gaspar Simões, autor do já citado ensaio “Deformação, génese de toda a arte”⁶⁹⁴, exemplifica cabalmente num texto intitulado “O copo quebrado”:

A luz cõa-se através duma cortina branca, bordada à orla. Percebem-se vultos projectados nela que se movem, desmedidos na projecção, dum para outro lado. A certa altura um braço sai da sombra; a cortina levanta-se; a sombra projectada desvanece-se. (...) À minha volta devem (sic) haver, ainda, candeeiros, poças de água, um céu sem estrelas; eu, porém, não diviso mais do que uma confusa escuridão em que as luzes se projectam às fitas longas, ziguezagueantes. (...) Dentro da casa tudo é escuro; e a sua fachada branca respira um profundo silêncio. Um candeeiro baloiçando, traça-lhe sombras esguias, cinematográficas. E, de repente, apetece-me parti-lo, porque descubro qualquer coisa de agressivo e insolente nos trejeitos com que pinta, a grandes golpes, sombras disformes, quase pornográficas, numa parede que é minha, que me atrai, que me exaspera, que, de momento, não sei bem se amo, escarneço ou odeio; numa parede que me apetece beijar, cobrir de lágrimas ou fazer saltar com dinamite.⁶⁹⁵

Este excerto indicia igualmente a modificação que a influência da montagem cinematográfica veio introduzir na escrita e na literatura. Albert Thibaudet afirmou, nas páginas da *NRF*, que a leitura do romance *L'Enfant de la nuit* de Robert Brasillach demonstrava, inequivocamente, “ce que le cinéma muet a pu apporter normalement de nouveau et de sain à la littérature”⁶⁹⁶. Régio cedo se apercebe deste intercâmbio semiótico, de que dá conta numa carta a Branquinho da Fonseca, na qual, ao comentar *A grande estrela*, a considera “um espectáculo quase tanto para os olhos como para os ouvidos, de aí o seu parentesco com o cinema”⁶⁹⁷, reconhecendo-lhe assim “a influência do cinema ou de certo fantástico à Cocteau”⁶⁹⁸: “Falei em influência do cinema, falei em certo fantástico moderno à Cocteau (aliás não apanágio do Cocteau)”⁶⁹⁹.

À deformação acrescenta-se também o regime estilístico do grotesco, outra característica expressionista que a *presença* explorará abundantemente. Com efeito, existe

⁶⁹³ Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, p. 90.

⁶⁹⁴ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, pp. 7-11.

⁶⁹⁵ João Gaspar Simões, “O copo quebrado”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 17, Dezembro de 1928, pp. 2-3.

⁶⁹⁶ Albert Thibaudet, “Cinéma et littérature”, *NRF*, nº 269, Fevereiro de 1936, p. 252.

⁶⁹⁷ Carta de José Régio a Branquinho da Fonseca (Abril de 1939), in José Régio, *Correspondência*, p. 119.

⁶⁹⁸ *ibid.*, p. 118.

⁶⁹⁹ *ibid.*, p. 119.

“toda uma genealogia da deformação grotesca que subjaz ao campo de referências presencista, e que compôs de modo particular o universo fantástico e fantasmático da poesia e da ficção de José Régio (...): Greco e Goya na pintura, Ibsen e Strindberg no teatro, Dostoievski e Raul Brandão, ‘visionário do grotesco’⁷⁰⁰, no romance”⁷⁰¹. Assim, na *Legenda* consagrada a Emil Jannings, o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* elenca as características do génio alemão, fazendo o cinema e a pintura confluírem numa estesia do grotesco:

Na arte tão humana de Emil Jannings, a vida aparece profunda, fantástica, dramática, grotesca – e mais real do que a realidade. Como em alguns desenhos de Grosz, até os detalhes puramente realistas (tantas vezes brutais) e os infinitamente pequenos da observação cooperam na impressão *maior* que nos deixa o conjunto. Por traz da aparência quotidiana e vulgar tão flagrantemente surpreendida, ressoa o mistério, o trágico, o *espantoso*, e o cómico grotesco.⁷⁰²

Deste modo, parece lícito afirmar que “o expressionismo invade toda a imagética de Régio, em particular através de uma estética do grotesco, estampada a traços negros e pesados, que recolhe as suas sugestões mais fortes no próprio cinema, nas telas caricaturais de Georg Grosz⁷⁰³ e nos desenhos espessos de Georges Rouault^{704,705}. As palavras com

⁷⁰⁰ Expressão de Régio em “Literatura livresca e literatura viva”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 9, 9 de Fevereiro de 1928, p. 3.

⁷⁰¹ Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, p. 91.

⁷⁰² “Legendas Cinematográficas V – Emil Jannings”, *pres.*, nº7, Tomo I, Série I, 8 de Novembro de 1927, p. 8.

⁷⁰³ Georg Grosz (1893-1959) foi um desenhador e pintor alemão de estilo expressionista que, após um ano de combate nas fileiras da Primeira Guerra Mundial (1914-1915), se colocou ao serviço da crítica social e do compromisso político. No decurso dos anos 20, Grosz adopta um realismo crítico em que retrata, com uma desassombrada objectividade, prostitutas, alcoólicos, assassinos, militares e membros do clero em atitudes degradantes, aproximando-se, assim, da corrente da Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*), tendo mesmo participado na exposição “Die Neue Sachlichkeit” de Manheim (1925). O nome de Grosz aparece frequentemente nas referências plásticas de Régio que, em “Literatura livresca e literatura viva”, o considera “infinitamente superior ao seu expressionismo dos outros” (*pres.*, nº 9, p. 7). Talvez tenha sido Grosz o inspirador da tendência de Régio para um expressionismo gótico, patente, por exemplo, nos *Poemas de Deus e do Diabo*, nomeadamente no poema “Legião”, que inclui uma obsessiva e fantasmática descrição de figuras demoníacas deformadas e mutiladas: “Perfis estranhos / Desses fantasmas / Que multiplicam sob os meus passos ... / E unhas em gume fazem-me lanhos, / Bocas sem lábios expiram miasmas, / Braços sem carne dão-me abraços!”. (*Poemas de Deus e do Diabo*, 4ª edição, Lisboa, Portugal Editora, 1955, p. 77)

⁷⁰⁴ Georges Rouault (1871-1958) é considerado o pintor mais importante do expressionismo francês. As suas telas, marcadas por um traço grosso, figuras deformadas e cores violentas, revelam um expressionismo ora satírico ora místico. Inspirou-se em temas como o miserabilismo do universo do circo, os horrores do prostíbulo, o pecado, a decadência humana e a sátira do mundo do pretório. As relações com Huysmans e Léon Bloy estimularam nele a reflexão metafísica e cristã que o levarão a tratar temas de inspiração religiosa, ilustradas por uma série de pinturas de Cristo. Régio parece, pois, ter-se inspirado em Rouault, nomeadamente no que diz respeito à figura do Cristo, que ele não só desenhava, como também colecionava

que o poeta de *As encruzilhadas de Deus* define este movimento artístico são, por si só, sintomáticas do seu impacto no idiolecto regiano: “O expressionismo desencadeia sobre a natureza todos os sonhos, febres, ânsias e tormentas do homem interior”⁷⁰⁶.

O expressionismo, através da figuração deformante e grotesca, apresenta-se, pois, como uma linguagem esteticamente transversal subjacente a todas as vertentes artísticas da *presença*, do cinema à literatura⁷⁰⁷, passando pela poesia e presente, em versão decantada, nas artes plásticas, em especial nas telas de Júlio e de Mário Eloy. Num texto consagrado a este último, Raul Leal declara, com altissonante admiração, que as suas obras estão repletas de um “diabolisme inquiétant, une astralité indivine”⁷⁰⁸.

Com efeito, a imagética expressionista – ressumante de um sentimento de caos prenunciador da decadência humana e marcada por uma tendência para o exagero, para a hipérbole deformante, para a monstruosidade, o burlesco e o niilismo – proporcionava aos presencistas uma gramática expressiva onde podiam verter a sua visão individual do universo pictoricamente condensada nos seus desenhos e pinturas.

Assim, no domínio da criação plástica, predomina uma paisagem humana constituída, em grande parte, por figuras distorcidas que reiteram a face disfémica e grotesca da vida: desenho de Júlio (capa – nº 26, figura 1); desenho de Jaime de Figueiredo (capa – nº 30, figura 15); “O monumento” de Arlindo Vicente (capa – nº 33, figura 7); desenho de Eloy (capa – nº 51, figura 5); desenho de Ventura Porfírio (capa – nº 52, figura 18).

diligentemente. Em “Literatura livresca e literatura viva”, o presencista refere-se ao pintor francês nos seguintes termos: “Rouault...! – Místico feroz de prostitutas e Cristos.” (*pres.*, nº 9, p. 7).

Salientando também as possíveis influências dos expressionistas (“o traço grosso e ar dramático de muitas das suas figuras”) e de Rouault (“os traços soltos, a indefinição da forma, o tom angustiante”) na obra plástica de Régio, Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz sublinha, contudo, que “os desenhos de Régio são muito mais que toda e qualquer influência; são o produto da escola da vida, onde os professores se metaforizam na herança de uma ancestralidade; são o fruto das suas vivências carregadas de dor, desespero, por vezes agressividade e até ódio, o ódio que só pode sentir aquele que também conhece o amor!” (*Imagens da Vida*, p. 496) A autora procede a uma análise dos desenhos de Régio, categorizando-os de acordo com três temáticas essenciais: “O conflito religioso”, “O conflito existencial” e “O conflito amoroso”, transpondo também estas temáticas para o domínio da poesia (*ibid.*, pp. 473-621). A propósito dos desenhos de Régio, vd. também Joaquim Pacheco Neves, *Os Desenhos de Régio*, Edição da Câmara Municipal de Vila do Conde, 1998.

⁷⁰⁵ Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, p. 91.

⁷⁰⁶ “Literatura livresca e literatura viva”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 9, p. 7.

⁷⁰⁷ Note-se que as preferências literárias da *presença* se inscrevem, em grande parte, numa linhagem que entronca no expressionismo de Dostoievski, cujo nome é constantemente citado na revista, sobretudo por João Gaspar Simões, e de Raul Brandão, enfaticamente elogiado por Régio em “Literatura livresca e literatura viva” (nº 9, pp. 2-5) e homenageado por João Gaspar Simões com o artigo “Raul Brandão, poeta” (*pres.*, Tomo II, Série I, nº 30, Janeiro-Fevereiro de 1931, pp. 2-5).

⁷⁰⁸ Raul Leal, “Mário Eloy, le grand évocateur d’incubes”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 16, Novembro de 1928, p. 6.

De recorte expressionista é também a constante tematização do cenário circense, com as suas figuras grotescas, sinédoques expressivas da tragicomédia da vida: desenhos de Júlio (figura 3); desenho de Paulo Ferreira (capa – nº 50, figura 17). Esta temática constitui, por outro lado, um *Leitmotiv* obsidiante na poética presencista, em que proliferam as figuras clownescas do acrobata (“Triunfo”, de António Madeira – pseudónimo de Branquinho da Fonseca⁷⁰⁹, “Acrobatas”, de António de Navarro⁷¹⁰) do trapezista (“Trapézio”, de Adolfo Casais Monteiro⁷¹¹), da bailarina (“Variedades”, de Arthur Hespanha⁷¹²), do arlequim (“O braço de Arlequim”, de António de Navarro⁷¹³), do palhaço (“Palhaçada”, de António Madeira⁷¹⁴, “Ámen”, de Régio⁷¹⁵), etc.

Ao expressionismo se poderá ainda associar a tendência presencista para a figuração de espaços nocturnos e do *bas-fond* do mundo das prostitutas e dos aleijões, como os cafés, os prostíbulos ou os cabarés, representativos da degradação moral, a mesma que prevalece nos versos de *Fado*, de Régio⁷¹⁶, magnificamente ilustrados por Júlio. Nas páginas da *presença*, esta temática encontra-se representada, precisamente, pelos desenhos de Júlio (figura 1 e 2) e de Mário Eloy (capa – nº46, figura 5). Com este submundo de depravação compagina-se um certo fascínio pelo demoníaco (Mário Eloy, capa – nº51, figura 5; Bernardo Marques, figura 9; Emerick Marcier, figura 19), de matriz expressionista e tradutor da herança de Goethe. Note-se que Goethe é amplamente homenageado na *presença*, nomeadamente na figura de Mefistófeles das *Três Máscaras* de Régio, na reiterada alusão ao *Fausto* (1926), de Murnau (interpretado por Emil Jannings),

⁷⁰⁹ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 14-15, p. 10.

⁷¹⁰ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 21, p. 9.

⁷¹¹ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 19, p. 4.

⁷¹² *pres.*, Tomo I, Série I, nº 16, p. 7.

⁷¹³ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, p. 2.

⁷¹⁴ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 13, p. 6.

⁷¹⁵ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 37, pp. 7-8. Este poema será posteriormente publicado na colectânea *As encruzilhadas de Deus*, pp. 153-164. As personagens circenses são também figuras obsessivamente presentes na obra plástica de Régio, nomeadamente nos seus desenhos intitulados “O Palhaço”, “Hino à Vida” e “O Jongleur de Estrelas e o seu Destino”. Cf. Maria Isabel do Amaral Vaz, *Imagens da Vida*, p. 233.

⁷¹⁶ A título exemplificativo, cf. com os versos seguintes de “Fado das mulheres de vida fácil”: “Ali fumam, bebem, comem, / Dormem rebanhos de estrelas, / A que chão caídas hoje! / Quem lá vai ..., – prova que é homem: / Prova-o servindo-se de elas; / Serve-se, paga-lhes, fuge... / E homens há de toda a sorte, / Doentes de todo o mal, / Tarados de todo o vício, / Que naquele amor venal, / Filho do crime e da morte, / Vão buscar gosto ou flagício. / Amor...?! Nem amor nem nada, / O mais que lá vão quaisquer / Buscar a tais labirintos / É a carne martirizada...”. A violência disfémica expressionista do desenho de Júlio que ilustra estes versos é inefável: sobre um corpo feminino, nu e prostrado, urina um homem grotescamente gordo. José Régio, *Fado*, 5ª edição, Porto, Brasília Editora, 1984, pp. 132-133.

nos “Semblantes do Fausto-Goethe”, de Luís Cardim⁷¹⁷, ou ainda no texto intitulado “O homem Goethe”⁷¹⁸, de Adolfo Casais Monteiro.

Encontramo-nos, pois, no âmago “da expressão artística da inquietude, da angústia e da desconfiança, de mal-estar em relação ao real e de desarmonia interior de grande parte da obra presencista”⁷¹⁹. Porque, com efeito, o cinema expressionista alemão “representava na perfeição esse mundo interior exteriorizado, ainda mais angustiante do que a própria realidade, em que o trágico social e histórico se submetia a um trágico íntimo expresso em imagens brumosas onde a morte, a loucura, o destino e os monstros das barracas de feira se uniam para fazer da vida um mundo de pesadelos e angústias”⁷²⁰.

Se o cinema expressionista “respondia às angústias da sensibilidade inteligente dos presencistas”⁷²¹, o cinema russo disponibilizava-lhes “aquilo de que a sua inteligência sensível necessitava: um conjunto de obras de arte concebidas a partir de uma intencionalidade dialéctica”, justificando, pois, uma “atração de natureza exclusivamente intelectual”⁷²².

No domínio da interpretação, destacam-se, nas páginas da *presença*, os nomes de Ivan Mosjoukine – imortalizado pelo seu papel principal no filme *Casanova*, de Alexandre Volkoff, e pelo seu protagonismo na experiência que ficou conhecida por *Efeito Koulechov*⁷²³ – e Nicolas Rimsky, ambos oriundos da companhia Evreinov e homenageados nas já referidas *Legendas Cinematográficas*. Quanto ao primeiro, Régio considera que “sobre os cenários dinamistas e sintéticos que tão bem fazem fundo às suas

⁷¹⁷ Luís Cardim, “Semblantes do Fausto-Goethe”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 35, Março-Maio de 1932, pp. 4-5.

⁷¹⁸ Adolfo Casais Monteiro, “O homem Goethe”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 35, Março-Maio de 1932, pp. 6-8.

⁷¹⁹ Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, p. 94.

⁷²⁰ *ibid.*

⁷²¹ *ibid.*, p. 95.

⁷²² *ibid.*

⁷²³ Experiência também conhecida por *Efeito K* ou *Efeito Mosjoukine*, relativa à montagem das imagens e realizada em 1921 por Lev Koulechov, fundador, em 1920, do Laboratório Experimental, através do qual tentava demonstrar a importância da montagem na criação cinematográfica, tendo influenciado fortemente as obras de Poudovkine e de Eisenstein, entre outros. A experiência, cujo protagonista era Mosjoukine, consistia em intercalar três planos neutros de uma mesma imagem do actor entre três outras imagens (um prato de sopa, uma mulher morta dentro de um caixão e uma criança a brincar), de modo a permitir que o actor conseguisse exprimir alternadamente as expressões de fome, tristeza e ternura. Pretendia-se, assim, demonstrar a função criadora da montagem cinematográfica, provando que a construção do sentido deriva da montagem das imagens / planos e não do seu funcionamento autónomo, sendo que a simples colagem de duas imagens permite a instituição de sentidos não implicados pelas imagens originais, podendo, portanto, a montagem cinematográfica modelar o espectador.

máscaras”⁷²⁴, ele emerge “como dos Artistas mais belamente afectados pela Tortura multicolor do nosso tempo”⁷²⁵. Relativamente a Rimsky, “intérprete ideal”⁷²⁶ das “figuras miseráveis, altamente ridículas e trágicas”⁷²⁷ de Dostoievski, o presencista salienta que “poderia fazer chorar com as suas habilidades: Há génio dentro delas. Mas determinou (ou alguém determinou nele) fingir preferir fazer rir”⁷²⁸.

O cinema russo instigou os presencistas a uma reponderação do papel do realizador, sobretudo graças às figuras tutelares de Eisenstein (*Outubro*, 1927; *A Linha Geral*, 1927) e Pudovkine (*A Mãe*, 1926; *O fim de São Petersburgo*, 1927; *Tempestade na Ásia*, 1928), cujas obras-primas estrearam precisamente por altura do nascimento da folha coimbrã. No nº 23, a *presença* noticia a exibição de filmes “excepcionalmente notáveis”⁷²⁹ como “*Tempestade na Ásia* (realizado por Pudovkine – interpretado por Inkijinof, etc.)”⁷³⁰; no nº29, Régio aclama *A Mãe* como uma verdadeira obra de arte e, na mesma página, regista-se “a exibição do filme *A Linha Geral*, uma das melhores realizações do cinema”⁷³¹. Detecta-se, portanto, uma notória inflexão do discurso crítico da *presença*, em sintonia com um reconhecimento do protagonismo do realizador enquanto criador e da importância da montagem cinematográfica enquanto criação artística.

Num artigo intitulado “Cinema, Mundo do Instante”, Adolfo Casais Monteiro exprime a sua admiração superlativa pelo cinema russo e pelos seus processos de criação, apoiando-se, essencialmente, na teoria cinemática dos dois realizadores mencionados:

Enquanto pela Europa e pela América escorre a monotonia do cinema comercializado, quebrada aqui e ali por raras tentativas de autonomia que são logo asfixiadas, da URSS chegam-nos, ainda que raros e mutilados, suficientes testemunhos de que lá o cinema é qualquer coisa de vivo, animado pela força de alguns criadores de génio, e sustentado pela fé dum povo que nasce para viver e não para dormir. *A Mãe*, *A Linha Geral*, *Calvário*, *Tempestade na Ásia*, etc., são filmes que não nos impressionam só pela interpretação, ou só pela beleza das imagens, ou só pela montagem, ou só pelo

⁷²⁴ *pres.*, nº1, Tomo I, Série I, 10 de Março de 1927, p. 8.

⁷²⁵ *ibid.*

⁷²⁶ *pres.*, nº5, Tomo I, Série I, 4 de Junho de 1927, p. 8.

⁷²⁷ *ibid.*

⁷²⁸ *ibid.*

⁷²⁹ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 23, Dezembro de 1929, p. 14.

⁷³⁰ *ibid.*

⁷³¹ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 29, Novembro-Dezembro de 1930, p. 15.

assunto, mas por tudo isso juntamente, e pela sua independência ante as outras artes; em suma, pela sua enorme *realidade como cinema*.⁷³²

Com efeito, ao estatuírem o valor criador da montagem, Eisenstein e Pudovkine facultavam aos presencistas a chave “da autonomia da realidade cinematográfica através da produção de um objecto espaço-temporal ímpar”⁷³³. Da mesma forma que, ao conceber a montagem criadora como “uma lógica dialéctica de contraponto visual provocado pelo conflito, pelo choque sensível entre uma imagem e a seguinte”⁷³⁴, Eisenstein prescrevia também “a raiz do essencial dinamismo do filme, colocando a tónica da nova arte no ritmo e no movimento”⁷³⁵. O cinema soviético veio, pois, esclarecer os presencistas relativamente ao critério do *movimento* e à relevância sintáctica da montagem e dos movimentos da câmara enquanto factores decisivos para “a especificidade e a possibilidade de excelência de um filme enquanto *imagem-movimento*”⁷³⁶. Neste sentido, Casais Monteiro afirma, no artigo em apreço, a propósito do filme *Romanza Sentimental* (1930) de Eisenstein, que

O cinema é fundamentalmente movimento e ritmo. É esta a lição dos russos, e penso que na *Romanza Sentimental* temos um dos mais perfeitos exemplos de tal verdade. A montagem deste filme é de uma tal riqueza de ritmos, duma tal unidade de movimento (...) que só por si bastariam para fazer merecer o nome de obra-prima a este curto *ensaio*. (...)

Assim, o que de especificamente novo trouxe o cinema: possibilidade de quase simultaneamente, ou simultaneamente nos pôr diante dos olhos imagens diferentes, de nos dar em curtas séries de imagens sínteses reveladoras, de nos fazer percorrer em breves momentos um mundo de desconstruídas imagens; de num *primeiro plano* nos poder revelar, num só detalhe de expressão, o que num romance são longas páginas de análise, para o que tem ao seu dispor a *sobreposição*, o *contraponto*, a deformação, a mobilidade infinita da câmara (...). É preciso sintetizar, refundir, conseguir esse ritmo que não é o ritmo banal das horas que se sucedem vazias e baças, mas sim o ritmo que só fixa o significativo.⁷³⁷

⁷³² Adolfo Casais Monteiro, “Cinema, Mundo do Instante”, in *Considerações pessoais*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, p. 126.

⁷³³ Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, p. 97.

⁷³⁴ *ibid.*

⁷³⁵ *ibid.*

⁷³⁶ *ibid.*, p. 98.

⁷³⁷ Adolfo Casais Monteiro, “Cinema, Mundo do Instante”, pp. 127-128.

Não restam dúvidas de que os presencistas acompanhavam de perto a evolução do cinema internacional que lhes sugeria eficientes e adequados instrumentos de análise que não hesitaram em colocar ao serviço de uma crítica arguta do panorama cinematográfico português. Com efeito, ambicionando uma renovação da teoria e da prática do cinema nacional, os presencistas – e em particular Régio, no que diz respeito às páginas da *presença* – dispensaram insistente atenção crítica à produção cinematográfica da época, desenvolvendo uma reflexão teórica e valorativa em torno dos principais filmes que iam sendo exibidos, não hesitando em denunciar, por vezes com acutilante severidade, a mediocridade da cinematografia portuguesa. Neste sentido, Adolfo Casais Monteiro apelará, em 1935, à união de esforços e ao empenhamento na “afirmação das directrizes vivificantes que possam salvar o nosso cinema da sua podridão actual”⁷³⁸.

Na impossibilidade de, no espaço de reflexão de que dispomos, nos determos em todas as críticas e comentários presencistas sobre o cinema nacional, optámos por apresentar um inventário esquemático de todos os filmes e realizadores mencionados na *presença* e dirigir a nossa atenção para as duas figuras que, por razões de ordem negativa ou positiva, foram objecto de maior destaque crítico-valorativo: Leitão de Barros e Manuel de Oliveira.

⁷³⁸ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, p. 17.

Filmes portugueses recenseados na <i>presença</i>			
<i>Realizador</i>	<i>Filme</i>	<i>Apreciação crítica</i>	<i>Localização</i>
Rino Lupo ⁷³⁹	<i>José do Telhado</i> (1929)	Lamentável “sob todos os aspectos”. Pouco digno de louvores.	nº 24, p. 15 nº 25, p. 15
Eduardo Chianca de Garcia ⁷⁴⁰	<i>Ver e Amar</i> (1930)	“nem merece registo”	nº 25, p. 15
	<i>Trevo de quatro folhas</i> (1936)	“grande xaropada”	nº 50, p. 12.
César de Sá ⁷⁴¹	<i>Alfama</i> (1930)	“já significa alguma coisa de melhor não só quanto à fotografia como quanto à realização”	nº 25, p. 15.
Manuel de Oliveira	<i>Douro, faina fluvial</i> (1931)	“o nosso melhor filme, e um ótimo documentário em qualquer lugar ou tempo”	nº 43, p. 13.
Cottinelli Telmo	<i>A Canção de Lisboa</i> (1933)	“Chega a ter momentos de boa técnica e boa intenção cinematográfica (...) Mas o resto é medíocre, se não mau, quando não péssimo.”	nº 40, p. 14.
António Lopes Ribeiro	<i>Gado Bravo</i> (1934)	“finalmente, uma produção portuguesa comparável a qualquer outra, de qualquer país, cujas pretensões não subam além de nos contar amavelmente uma historieta”	nº 43, p. 13.
	<i>A Revolução de Maio</i> (1937)	“não nos desilude”	nº 50, p. 12.
Leitão de Barros	<i>Lisboa</i> (1930) ⁷⁴²	Obra pouco satisfatória.	nº 25, p. 15.
	<i>Maria do Mar</i> (1930)	“qualidades dignas de aplauso”; “uma verdadeira obra de arte”	nº 27, p. 16.
	<i>A Severa</i> (1931)	“A Severa... é um fracasso.”	nº 33, p. 14.
	<i>As pupilas do Senhor Reitor</i> (1935)	“Mas do filme em si, só podemos concluir que este realizador continua não sendo ‘o único realizador português’, porque lhe falta para o ser as qualidades necessárias.”	nº 45, p. 18.
	<i>Bocage</i> (1936)	“aquele Bocage não passa dum Bocage de opereta levíssima”	nº 50, p. 12.
	<i>Maria Papoila</i> (1937)	“tecnicamente, Leitão de Barros deu aqui um grande passo. O que não quer dizer que os defeitos do filme não sejam visíveis...”	nº 50, p. 12.
	<i>Varanda dos Rouxinóis</i> (1939)	“De Leitão de Barros... já era de esperar um filme à volta da <i>Volta a Portugal</i> .”	nº 1, Série II, p. 66.
Jorge Brum do Canto	<i>João Ratão</i> (1940)	“Reconhecemos que, de vez em quando, é preciso ganhar dinheiro! (...) Oxalá Brum do Canto faça do seu <i>João Ratão</i> qualquer coisa ao menos não grosseira.”	nº 1, Série II, p. 66.

⁷³⁹ Realizador italiano que se estabeleceu em Portugal nos anos 20. Fundador da *Escola de Arte Cinematográfica de Lisboa* e da *Escola de Cinema do Porto* que Manuel de Oliveira frequentou.

⁷⁴⁰ Fundador, com António Lopes Ribeiro e Boto de Carvalho, da revista *Imagem*. Foi também um dos fundadores da *Tobis Portuguesa*, em 1932; foi o supervisor de *A canção de Lisboa* e o director de produção de *As pupilas do Senhor Reitor*.

⁷⁴¹ Embora sejam estas as indicações constantes da *presença*, apurámos, no decurso da nossa investigação, que se tratará do filme *Alfama, Velha Lisboa* (1930) do realizador João de Almeida e Sá, com fotografia de Artur Costa Macedo e produzido pela Ulyssea Filme.

⁷⁴² O título completo do filme é *Lisboa, crónica anedótica de uma capital*.

Logo em 1930, embora reconheça que o filme *Lisboa*, de Leitão de Barros, assinala “um apreciável progresso no cinema português”, Régio, não deixa de sobre ele exprimir sérias reservas, tais como a deficiente qualidade da fotografia e, sobretudo, a exibição de “um eclectismo de processos muitas vezes inoportuno” que tornam o filme “dispersivo, falso, artificial”, chegando mesmo a ser “aflitiva a falta de espírito de síntese, e chocante a falta de íntima relação entre as cenas”. O crítico censura ainda o espírito *revisteiro* do realizador: “O espírito de magazine e de revista teatral – em suma: o espírito anedótico – parece ser o seu próprio espírito”⁷⁴³.

Se *Lisboa* impressionara, sobretudo, pelas suas qualidades negativas, *Maria do Mar* supera todas as expectativas da *presença*, que, no “comentário” do nº 27, lhe reconhece “qualidades dignas de aplauso”, sublinhando que “Maria do Mar já pode correr em qualquer parte do mundo sem envergonhar o cinema português”. Régio felicita Leitão de Barros por ter, desta vez, logrado uma síntese inteligente dos “mais modernos processos de cinematografia” que convertem o seu filme “[n]uma verdadeira obra de arte”, ou seja, “uma obra que se não limita a interessar um povo, mas que tem as qualidades necessárias a interessar qualquer povo”. Nesta frase intui-se uma das coordenadas basilares da crítica de Régio que, no julgamento da produção cinematográfica, enjeita qualquer argumento estreitamente patriótico, uma vez que, na sua óptica, a grandeza do cinema não reside no facto de ele ser português, mas sim no seu intrínseco potencial universalizante. Contudo, o presencista aconselha o realizador a uma escolha criteriosa dos seus elencos, advertindo-o de que “deve abster-se o mais possível de continuar a recrutar actores de teatro”⁷⁴⁴, da mesma forma que, em 1933, condenando a excessiva teatralidade de *A Canção de Lisboa*, avisará Cottinelli Telmo de que “Não é filmando teatro (seja qual for) que se criará o cinema nacional”. Com efeito, a defesa intransigente do cinema como arte impunha aos presencistas a melindrosa tarefa de destrinçar os terrenos de cinema e teatro, até porque, desde cedo, eles se aperceberam de que o espaço cinematográfico mais naturalmente se coaduna com a poesia do que com o teatro. Numa emocionada homenagem póstuma a Régio, o realizador de *Gado Bravo* enfatiza esta dimensão poética do cinema exaltada pela personalidade artística do autor de *Cântico Suspenso*:

⁷⁴³ José Régio, “Comentário – cinema português”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 25, Fevereiro-Março de 1930, p. 15.

⁷⁴⁴ José Régio, “Comentário – cinema português”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 27, Junho-Julho de 1930, p. 16.

Fábrica de sonhos como lhe chamou Ilya Ehrenburg, o cinema correspondia inteiramente aos seus [de Régio] anseios de poeta, às suas aspirações de artista, aos seus devaneios de sonhador. E também ao seu rigorismo literário, ao seu humanismo de pensador profundamente interessado pela condição humana, que o cinema, arte sujeita a um implacável rigor técnico, a uma gramática formal inflexível, ilustrava nos seus mais recônditos aspectos. Linguagem suprema das imagens e dos ritmos, o cinema era para José Régio poesia visível; natural, portanto, que nele tivesse um dos seus mais acérrimos adeptos e um dos seus mais exigentes analistas.⁷⁴⁵

O nome de Leitão de Barros merece novamente destaque no nº 33, no comentário de Régio ao primeiro filme sonoro português, *A severa*, realizado a partir da peça de Júlio Dantas. Ao abrir, aludindo à imensa publicidade que envolveu a exibição do fonofilme, o presencista afirma, em asserção lapidar, que “O cinema é não só uma arte mas também uma indústria”, lastimando que o brado comercial comprometa a qualidade artística. Ora, é precisamente em nome da arte que Régio sentencia inapelavelmente que: “*A Severa* ... é um fracasso”, “*A Severa* é um retrocesso e não um progresso sobre a *Maria do Mar*”. O futuro autor de *Fado*, considera que “Os fados d’*A Severa* – e o fado é um seu motivo essencial – *não sabem ao fado autêntico*”, tal como os intérpretes, que “não chegam a comover, nem a agradar, nem a desagradar” a sensibilidade do espectador. Ainda que a fotografia e a direcção técnica do fonofilme se revelem efectivamente merecedoras de aplauso, o veredicto é que “falta n’*A Severa*: uma cabeça e uma alma”. As cenas, impregnadas de teatro e literatura, afiguram-se “pobres de vibração humana, de pormenorização reveladora, de senso psicológico, de verdadeiro realismo e verdadeira audácia”, à parte de incoerências do enredo. Relembrando a lição dos grandes mestres estrangeiros, Régio conclui:

Um bom filme (ou fonofilme) não exige apenas conhecimentos técnicos: Exige uma verdadeira sensibilidade de artista e uma inteligência superior. Exige quem sinta e pense a sério. Isto nos ensinou o realizador do *Circo*, o da *Marcha Nupcial*, o d’*A Mãe*, o da *Romanza Sentimental*... Teremos de desistir de Leitão de Barros se quisermos ter bom cinema português? Reajo... e não o afirmo por enquanto. Esperemos ainda.⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ António Lopes Ribeiro, “José Régio e o cinema”, in *In Memoriam de José Régio*, p. 100.

⁷⁴⁶ José Régio, “Comentário – cinema português: *A Severa*, fonofilme de Leitão de Barros. *Douro, Faina Fluvial*, direcção de Manuel de Oliveira”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Junho-Outubro de 1931, p. 14.

É precisamente desta inépcia sensível e da ausência de matização psicológica que, em 1937, Régio continuará a acusar Leitão de Barros, relativamente a *Bocage* e *Maria Papoula*, embora não deixe de neles reconhecer indesmentíveis progressos técnicos:

Algumas vezes tenho atacado Leitão de Barros, possivelmente várias vezes o atacarei. Ora embora, como é natural, os meus ataques e louvores lhe passem despercebidos ou indiferentes, – tenho todo o prazer em reconhecer hoje os seus progressos técnicos. Pena é que esses progressos técnicos, que não podem ser meramente técnicos, não sejam, todavia, suficientemente acompanhados dum progresso íntimo, superior, da sensibilidade do artista em frente ao seu assunto, aos seus personagens.⁷⁴⁷

Também Adolfo Casais Monteiro não poupou críticas a Leitão de Barros, num incisivo comentário ao filme *As pupilas do senhor Reitor*, publicado no nº 45 da folha coimbrã. Discípulo atento de Eisenstein e apologista da sua teoria cinemática centrada na técnica da montagem e no critério da *imagem-movimento*, o jovem director da *presença* diagnostica no realizador um defeito capital que já lhe havia sido apontado relativamente à *Severa*: a ausência de “unidade de ritmo, *arquitectura* de imagens”, defeito que se pressente no filme realizado a partir da obra de Júlio Dinis. Na opinião de Casais Monteiro, o filme enferma de uma incongruência da montagem, responsável pela desarmonia na sequência das imagens e por uma total ausência de ritmo e movimento:

Mais uma vez a paisagem foi o principal intérprete num filme que se quer dar como obra de carácter dramático; mais uma vez a acção foi escamoteada, e substituída por uma justaposição de episódios, meras ilustrações dum texto invisível, cuja sucessão não consegue dar ao espectador a impressão de unidade, de entrecocar de caracteres, indispensável num filme que aspira a ser mais do que simples documentário; mais uma vez a objectiva se limitou a focar quadros, quando o cinema precisa de movimento; mais uma vez ouvimos recitações alternadas em vez de diálogos, ademanos teatrais em vez de humana encarnação de tipos. Uma vez mais nos foi dado ver um filme português sem acção, manta de retalhos a fingir de transposição duma obra romanesca.⁷⁴⁸

No entanto, a pedra capital do filme, a sua “indisculpável falência central” é “a ausência de acção, a carência de vida, de realidade humana, isto é, daquilo de que tudo o

⁷⁴⁷ Adolfo Casais Monteiro, “Cinema português: *Trevo de quatro folhas*; *A revolução de Maio*; *Bocage*; *Maria Papoula*”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 50, Dezembro de 1937, pp. 12; 15.

⁷⁴⁸ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, p. 17.

mais não devia ser senão o acompanhamento e o comentário”. Pelas razões aduzidas, Casais Monteiro remata que “Leitão de Barros só pode ser um bom realizador de documentários, mas daqueles documentários cujo assunto não comporte a presença do homem em primeiro plano”⁷⁴⁹.

No pólo valorativo oposto encontra-se Manuel de Oliveira, cujo documentário *Douro, Faina Fluvial*, com evidentes afinidades com *A Linha Geral* do mestre Eisenstein, lhe valera por parte dos presencistas o seu reconhecimento enquanto verdadeiro artista, assim como o caloroso aplauso de Régio, na *presença*, e de Adolfo Casais Monteiro, na *Movimento*.

Em meados de 1931, logo no nº 33 da folha coimbrã, no qual colabora o próprio Manuel de Oliveira com “*Bruma* (argumento para um filme)”⁷⁵⁰, já Régio augurava, com a sua admirável presciência crítica, o papel excepcional que o jovem realizador viria a desempenhar no panorama cinematográfico português. Com indisfarçável orgulho, a si próprio atribui “a honra de ser dos primeiros a saudar o grande talento de Manuel de Oliveira”⁷⁵¹. Nesse número, o presencista relata ter assistido à projecção da versão silenciosa do *Douro* “num arranjo incompleto e provisório – em exibição particular”⁷⁵², sublinhando que, apesar de inacabado⁷⁵³, o documentário revelava, desde logo, as suas insofismáveis qualidades artísticas:

Manuel de Oliveira conseguiu qualquer coisa de absolutamente novo em Portugal: o seu documentário é, sim, um documentário: Da ponte à foz, toda a vida do Douro aí se documenta. Mas além disso, é uma poderosa visão do poeta.⁷⁵⁴

⁷⁴⁹ *ibid.*, p. 18.

⁷⁵⁰ Manuel de Oliveira, “*Bruma* (argumento para um filme)”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, pp. 10-11.

⁷⁵¹ José Régio, “Correspondência José Régio / Roberto Nobre – [coisas sobre o cinema]”, *Trinta anos – José Régio (1901-1969)*, p. 33.

⁷⁵² *ibid.*, p. 14.

⁷⁵³ A primeira exibição do *Douro* decorreu em condições adversas e bastante atribuladas. Manuel de Oliveira fora instado por António Lopes Ribeiro, que tinha visto uma parte do filme no laboratório, a terminar o documentário a tempo de o exibir no espectáculo de cinema português destinado aos participantes do V Congresso Internacional de Crítica, cuja organização lhe tinha sido solicitada por António Ferro. O filme foi, efectivamente, projectado, a 21 de Setembro de 1931, no Salão Central, como complemento à *Severa* de Leitão de Barros, perante uma plateia que incluía as mais notáveis personalidades do novo regime. Embora tenha sido aplaudido pelos congressistas, o comentário foi severamente vaiado pelo público nacional.

⁷⁵⁴ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 15.

Argumentando que o filme concretiza um desiderato estético remanescente da vanguarda futurista, Régio nota que: “Isso que pretenderam alguns pintores futuristas – *colocar o espectador no próprio centro do quadro* – consegue-o Manuel de Oliveira com o seu filme”⁷⁵⁵. É, pois, o futurismo que, por via da pintura, faculta a base crítica do modelo estético que confere ao *Douro* todas as suas qualidades, desde o efeito da pintura em movimento até à sua percepção pelo destinatário, que não se deve contentar em assistir de fora a um *tableau vivant*, mas nele participar a partir do seu epicentro:

Indefeso e surpreso, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semi-quadros que continuamente se completam e desenvolvem... E todo o filme respira uma poesia que se não dirige a qualquer nosso banal pendor sentimentalista, – mas ao que de mais íntimo há na nossa humanidade e no nosso senso estético.⁷⁵⁶

A associação entre pintura e cinema não podia ser mais significativa no âmbito do ideário estético de Régio, favorável à constante intersecção das artes em torno do eixo central constituído pela poesia. Esta reflexão será retomada três anos mais tarde, no nº 43 da *presença*, a propósito da estreia da versão sonora do *Douro*, que Régio voltará a comentar em termos expressamente laudatórios, enaltecendo o halo poético que o realizador soube imprimir ao ritmo, movimento e beleza das imagens, sem, contudo, deixar de lhe apontar as pequenas mínimas:

Assim o Douro é que é, até hoje, o nosso melhor filme, e um ótimo documentário em qualquer lugar ou tempo. (...) Porque o seu realizador é um artista que se exprime através do cinema. (...) Já se notou que em grande parte do filme as imagens se sucedem (direi que às vezes quase se atropelam) num ritmo que, por vertiginoso, brusco, trepidante, se afasta da maleabilidade desejável. (...) Demais, não é a beleza de certas imagens que nos indis põe contra a rapidez com que voam? (...) Afora estas dúvidas, (...) o Douro é uma pequena obra-prima; e um milagre não só de sensibilidade e inteligência – também de persistência, independência e vontade (...) A moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e nuances, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia, – tudo, ao longo dum dia de actividade na margem do Douro, nos é dado com verdadeira grandeza. (...) Manuel de Oliveira é artista e poeta, no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas. (...) Mas o que já deixa de ser matéria de aprendizagem para ser manifestação duma

⁷⁵⁵ *ibid.* O itálico é do autor.

⁷⁵⁶ *ibid.*

vocação própria – é conseguir criar esse halo poético, e transmitir essa vibração humana, que revelam realmente artista (tão artista como o mais sincero cultor de qualquer outra arte) o realizador dum filme. E eis, entre nós, a grande novidade do Douro: Ser uma obra de arte.⁷⁵⁷

A amizade entre Régio e Manuel de Oliveira consolidar-se-á ao longo dos anos e o irreprimível fascínio do poeta pelo trabalho do realizador acompanhá-lo-á durante toda a sua existência, como o próprio Régio admite numa carta a Eugénio Lisboa, datada de 1964:

Agora trago aí possível polémica com Rodrigues Miguéis, a propósito dum seu incrível *Depoimento* sobre o filme *Acto da Primavera* de Manoel de Oliveira. Manoel de Oliveira e o seu cinema também me tomam muito tempo – estamos muito ligados – mas esse tempo não o dou eu por perdido.⁷⁵⁸

Era recíproca esta admiração de Régio por Manuel de Oliveira. Com efeito, numa homenagem póstuma ao poeta, por ocasião do primeiro aniversário da sua morte, o cineasta sublinha a paixão de Régio pelo cinema, exaltando as suas inegáveis capacidades de realizador em potência:

Lembro-me que José Régio, amante apaixonado de todos os ramos da arte, naturalmente amava também o cinema. Por ele se interessou sob todos os aspectos e adivinha-se nele um realizador em potência que só as suas inibições, e os embaraços de ordem técnica (e económica) no meio difícil que é o nosso cinema o teriam impedido de se afirmar também nesta faceta como tal.⁷⁵⁹

Neste texto de consagração, o realizador evoca ainda o projecto conjunto que visava a realização de um filme a partir do quarto volume de *A Velha Casa*. Trata-se de um projecto cuja génese remonta aos tempos de Régio em Coimbra, quando este já acalentava o sonho de realizar um filme e que adquire contornos bem definidos quando Manuel de Oliveira, depois de ler o romance do escritor, se deixa seduzir pela ideia de uma possível transposição do romance para o cinema: “A visão cinematográfica que tive e que conservo ainda daquela obra apareceu-me (...) como uma revelação de tal modo forte que nunca

⁷⁵⁷ José Régio, “Comentário – Cinema Português: *Gado Bravo*; *Douro, Faina Fluvial*”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 43, Dezembro de 1934, p. 14.

⁷⁵⁸ Carta de José Régio a Eugénio Lisboa (14 de Outubro de 1964), in José Régio, *Correspondência*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 322.

⁷⁵⁹ Manuel de Oliveira, “Projecto para a realização do filme *A Velha Casa – As Monstruosidades Vulgares*”, in *In Memoriam de José Régio*, p. 371.

mais me abandonou a ideia de realizar um dia este filme”⁷⁶⁰. No entanto, embora entusiasmado com a proposta, Régio considerava *A Velha Casa* “cinematograficamente pouco fiável”⁷⁶¹, entendendo que “para efeito de adaptação cinematográfica estaria mais indicado entre as suas obras, *O Príncipe com Orelhas de Burro*”⁷⁶². Contudo, o escritor acabou por ceder ao desejo do realizador, seduzido pela “riqueza e variedade das personagens, o tomar e retomar ora uns ora outros personagens em suas diferentes situações”⁷⁶³. Assim, trabalharam em conjunto na composição das duas sequências que acompanharam o pedido de subsídio apresentado, em Janeiro de 1963, por Manuel de Oliveira ao *Fundo do Cinema* para a realização do filme, subsídio esse que lhe fora recusado por duas vezes⁷⁶⁴.

Adolfo Casais Monteiro manteve também relações de amizade com Manuel de Oliveira, que lhe prestou, recentemente, uma justa homenagem no seu filme *Porto da Minha Infância* (2001)⁷⁶⁵, declamando ele próprio, em voz *off*, o belíssimo poema intitulado *Europa* da autoria do seu amigo presencista. Este é, aliás, um dos momentos mais pungentes do documentário sobre a cidade que, em 1908, a ambos vira nascer:

EUROPA, sonho futuro!
Europa, manhã por vir,
fronteiras sem cães de guarda,
nações com seu riso franco
abertas de par em par!⁷⁶⁶

Embora na *presença* não abundem os textos teóricos de Casais Monteiro sobre a sétima arte, a verdade é que o jovem presencista escreveu com frequência sobre questões de estética cinematográfica, nomeadamente na revista *Movimento*, na qual assinou uma admirável sequência de luminosos ensaios sobre cinema. Desse notável elenco de textos

⁷⁶⁰ *ibid.*

⁷⁶¹ *ibid.*

⁷⁶² *ibid.*, pp. 371-372.

⁷⁶³ *ibid.*, p. 372.

⁷⁶⁴ O filme não chegou a ser realizado mas Manuel de Oliveira disponibiliza ao público, por ocasião desta solene homenagem, a primeira dessas duas sequências preparadas por ambos. *ibid.*, pp. 372-390.

⁷⁶⁵ Setenta anos após a primeira exibição do *Douro, faina fluvial*, Manuel de Oliveira regressa à sua cidade natal para filmar a média-metragem *Porto da Minha Infância*, uma evocação da sua infância reconstituída a partir da sua memória com recurso a fotografias e gravuras da época. O documentário fora produzido, a convite do produtor Paulo Branco, para a exposição *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

⁷⁶⁶ Adolfo Casais Monteiro, *Europa*, Porto, Nova Renascença, 1991, p. 13.

críticos destaca-se, por exemplo, “*Douro, Faina Fluvial* – Filme de Vanguarda”, no qual o presencista declarava expressamente que o *Douro* era “o documentário que inaugurava em Portugal uma época nova”⁷⁶⁷, acrescentando ainda, tal como Régio, que “a maior virtude de *Douro, Faina Fluvial*, além da qualidade da fotografia (...) é sem dúvida o valor da sua montagem”⁷⁶⁸.

Convém ainda assinalar que os presencistas não foram meros consumidores ou espectadores assíduos de cinema, nem se limitaram ao papel de críticos, por mais argutas e incisivas que tenham sido as suas reflexões. Com efeito, conscientes da necessidade de refundar um cinema nacional, os jovens da *presença*, impulsionados por Régio, empreenderam várias iniciativas nesse sentido, consagrando, por exemplo, integralmente um número da revista ao cinema, tal como sugere Régio a Carlos Queirós, solicitando-lhe colaboração para esse fascículo especial, que, contudo, não se chegou a concretizar:

Outro assunto: o número 20 da *presença* vai ser consagrado ao cinema: queria conseguir para ele a colaboração de Alguns... Você quer ir escrevendo já para esse número o que quiser? Responda-me logo que possa.⁷⁶⁹

Contudo, o impulso mais importante que os presencistas deram em matéria de cinema consistiu na delineação de um projecto com vista à criação de uma empresa cinematográfica. Em 1929, portanto ainda muito antes de se tornar o cineclubista de Portalegre⁷⁷⁰, José Régio, em carta a Alberto de Serpa, dá conta da fundação, em Coimbra, de um grupo chamado *Ultra*, constituído por Branquinho da Fonseca, Gaspar Simões, Edmundo de Bettencourt, José de Oliveira Neves, Fausto José, Alves Machado e ele próprio. Esse grupo, “resolvido firmemente a criar o cinema português”⁷⁷¹, vinha responder à iminente necessidade de superar o paradigma do cinema de carácter mais regional do que nacional de Leitão de Barros:

⁷⁶⁷ Adolfo Casais Monteiro, “*Douro, Faina Fluvial* – Filme de Vanguarda”, *Movimento*, nº 21, *apud* Joana Matos Frias, “Cine *presença*”, p. 85.

⁷⁶⁸ *ibid.*, p. 98.

⁷⁶⁹ Carta de José Régio a Carlos Queirós (Fevereiro de 1929), in José Régio, *Correspondência*, p. 36.

⁷⁷⁰ No início da década de sessenta, Régio empenhou-se na fundação do Cineclube de Portalegre, Centro de Cultura Cinematográfica de Portalegre, que desempenhou um papel determinante na promoção cultural da cidade, organizando inúmeras actividades relacionadas com o cinema: projecções, sessões, debates, publicação de textos, entre outras.

⁷⁷¹ Carta de José Régio a Alberto de Serpa (18 de Setembro de 1929), in José Régio, *Correspondência*, p. 39.

Teríamos (contigo sempre) a glória de fazer cinema em Portugal. Porque exceptuando o documentário de Leitão de Barros – nada, por enquanto, se tem feito. Que dizes? Serás capaz de falar ao teu amigo, interessando-te, mas *activamente*, e verdadeiramente, por este caso? O grupo está ansiosamente à espera. Não creias isto uma veleidade de momento: Estamos resolvidos a não desanimar perante as dificuldades, sabendo embora que elas são grandes.⁷⁷²

Visto Alberto de Serpa ter um amigo no Porto que possuía uma máquina, “condição *sine qua non*”⁷⁷³ para as primeiras experiências cinematográficas do grupo, Régio convidava-o a integrar o projecto, juntamente com ele, o que lhes permitiria alugar a dita máquina para a “realização do primeiro *film*”⁷⁷⁴. Depois, bastaria que cada membro contribuísse “com uma certa quantia mensal para as primeiras experiências, e à sociedade pertenceriam, depois, os *films* realizados”⁷⁷⁵. Régio assegurava ainda a viabilidade da empresa: “Que isto não te pareça pura utopia – porque tudo já está mais ou menos previsto e organizado”⁷⁷⁶.

O carácter inovador desta proposta, que vinha acrescentar à actividade literária da *presença* a produção cinematográfica, não podia ser mais elucidativo relativamente à sintonização da folha coimbrã com as diversas manifestações da modernidade, contraditando o estigma de *contra-revolução* que a vulgata crítica lhe associou. Com efeito, o pioneirismo cinéfilo de Régio e da sua revista é, porventura, uma das marcas mais salientes da modernidade da *presença* e não será ilegítimo afirmar que, neste domínio, a revista coimbrã superou a sua congénere francesa, dispensando às artes cinematográficas um destaque muito superior àquele de que usufruíram nas páginas da *NRF*. Com efeito, os presencistas não só se anteciparam aos homens da *NRF* na elevação do cinema à categoria de arte, como também na dinamização de uma série de tentativas pioneiras, tais como a publicação de um número especial dedicado ao cinema ou como a criação de uma empresa cinematográfica. Quanto ao protagonismo dos dois mentores das revistas, bastará relembrar que vinte anos antes de Gide pensar em adaptar *Les Caves du Vatican* ao cinema, Régio pensava fazer o mesmo com *A Velha Casa*.

⁷⁷² *ibid.*, p. 40. O itálico é do autor.

⁷⁷³ *ibid.*

⁷⁷⁴ *ibid.* O itálico é do autor.

⁷⁷⁵ *ibid.*, p. 39.

⁷⁷⁶ *ibid.*

4.2.1.3. A *presença* e a música

A música é, sem dúvida, uma das linguagens artísticas mais valorizadas pela revista de Gide, desde os seus primeiros números, embora a rubrica “La musique” só apareça a partir de Junho de 1914. São nomes como os de Ravel, Debussy, Fauré, Milhaud, J.-S. Bach, Strauss, Wagner, Stravinsky, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Nijinski, Fokine, entre outros, que constituem o repertório musical selecto da *NRF* e são ainda estes que transitarão para o universo musicológico da *presença*.

Ao longo dos primeiros anos da revista, é o nome de Jacques Rivière que se destaca no domínio da crítica musical. A melomania é, aliás, parcela importante dos seus interesses estéticos: de Debussy⁷⁷⁷ a Stravinsky⁷⁷⁸, passando por Wagner, Mussorgsky e Ravel, Rivière foi um espectador atento e assíduo das tendências musicais do seu tempo. Não possuindo extensos conhecimentos técnicos nessa área, o crítico fundamentava o seu

⁷⁷⁷ A admiração de Rivière pour Debussy manter-se-á inquestionável ao longo dos anos, de tal forma que a sua valoração dos outros músicos passa por uma constante comparação com o mestre compositor francês. Assim, a propósito de *La Rhapsodie espagnole* de Ravel, o crítico felicita o compositor pela sua admirável evocação do carácter específico da música espanhola, não deixando, contudo, de o classificar de impressionista relativamente a Debussy que, na sua perspectiva, “est mieux qu’un impressionniste; il est temps qu’on s’en persuade” (“*La Rhapsodie espagnole*, de Ravel”, *NRF*, nº 13, Fevereiro de 1910, in *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, p. 205). Para Rivière, Debussy encarna o classicismo da música moderna: “Elle [la musique de Debussy] ne s’inquiète plus que d’exprimer les émotions, la fluidité de leur déroulement, et la façon dont elles se lient en se fondant sans cesse les unes dans les autres : pour atteindre à la souplesse de cette continuité tout intérieure Debussy s’est débarrassé des tons rigides, qui posent pour un temps l’obligation d’un certain sentiment ; il laisse la tonalité non pas flotter, mais s’infléchir sans cesse pour suivre de plus près la forme, à chaque instant variable, de l’âme, et pour mieux serrer le contour de sa palpitation. – Il est séduisant de rapprocher son art de la poésie qui lui fut contemporaine, et d’en assimiler l’émancipation à la découverte du vers libre” (“*Claude Debussy*, par Louis Laloy”, *NRF*, nº13, Fevereiro de 1910, in *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, p. 199).

⁷⁷⁸ Após a descoberta de Debussy, que marcara profundamente a sua adolescência, o encontro com a música russa foi determinante para a conformação do gosto musical de Rivière. Desde as primeiras exposições, em Paris, das músicas e danças russas, Rivière de imediato reconheceu nos russos o génio que faltava à França e que consistia em “donner le vertige de l’âme humaine”, tal como ele o afirmará, em 1922, a propósito de Dostoievski (“De Dostoievski et de l’insondable”, *NRF*, nº 101, Fevereiro de 1922, p. 588). A arte de Stravinsky, simultaneamente clássica e vanguardista é, para Rivière, a ilustração perfeita das suas aspirações. Em 1911, o crítico afirmava, a propósito do ballet *Petrouchka*, que Stravinski “ne cherche pas comme d’autres à se compliquer davantage; il ne veut pas être original à force de petits rapprochements, de hardiesses minuscules, de fragiles et instables équilibres harmoniques. Son audace au contraire se marque par des simplifications (...). Il ose sans broncher mille grossièretés délectables; il supprime, il éclaircit, il ne pose que des touches franches et sommaires. (...) Cette décision donne à sa musique une rusticité admirable, une brave et maligne gaité. Tantôt elle est brusque et burlesque comme la danse accroupie des moujiks; tantôt elle est d’une noblesse enjouée et familière, où l’ironie n’est plus que dans un peu d’endimanchement; elle a la tournure des belles jeunes filles qui, le poing sur la hanche, avec leurs coiffes, se balancent dans leurs larges robes aux couleurs sucrées comme celles des images” (“*Petrouchka*, ballet d’Igor Stravinsky, Alexandre Fokine et Alexandre Benois”, *NRF*, nº 33, Setembro de 1911, in *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, p. 234).

juízo nas suas próprias reacções e na emoção estética suscitada pela música, procurando na arte o reflexo da vida. Assim, o que confessa admirar em Stravinsky é, precisamente, “cette fidélité perpétuelle à l’émotion”⁷⁷⁹, presente também nas obras de Debussy, cuja música é “comme un réseau sensible qui se modèle à chaque instant sur l’émotion, qui se contracte quand elle se concentre et s’éploie quand elle s’épanouit”⁷⁸⁰. Assim, esforçando-se por encontrar “l’équivalent poétique de l’émotion musicale”⁷⁸¹, Rivière exerce uma crítica “lyrique et impressionniste qui aboutit à créer des sortes de poèmes en prose”⁷⁸². Contudo, a partir de 1919, o seu estatuto de director não lhe permitiu dedicar-se, com a mesma diligente regularidade com que o fizera até 1914, às artes musicais⁷⁸³. Assim, delega essas funções em Boris de Schloezer que, em Abril de 1925, numa homenagem póstuma ao director recentemente desaparecido, definia a estética musical do seu predecessor nos seguintes termos:

Je ne crois pas que je fasse violence à la pensée de Rivière, si hostile à tout dogmatisme, en disant que cette image exprime toute son esthétique : l’âme de Rivière est extrêmement sensible à la musique, qui l’émeut profondément, jusque dans son être le plus intime, et c’est précisément cette émotion qu’il chérit, car le beau musical est pour lui avant tout un beau expressif, chargé de sentiments, lourds de passions, essentiellement humain, mais dont le visage est toujours empreint d’une retenue décente et l’attitude pleine de grâce.⁷⁸⁴

Foram justamente estes critérios estéticos que orientaram a crítica musical da *presença*, onde a música também encontra um caloroso acolhimento, ou não tivesse a revista coimbrã tido por patrono um poeta-cantor, Edmundo de Bettencourt, o poeta da balada de Coimbra, imortalizado pelo Barroso de *Porta de Minerva* – “cantor mas principalmente poeta de um fino espírito”⁷⁸⁵ – e dignamente homenageado por Régio, também ele poeta do *Fado*, num belíssimo poema intitulado “Balada de Coimbra”:

⁷⁷⁹ Jacques Rivière, “*Les Poèmes d’orchestre*, de Claude Debussy”, *NRF*, nº 16, Abril de 1910, *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, p. 212.

⁷⁸⁰ *ibid.*

⁷⁸¹ Boris de Schloezer, “Jacques Rivière et la musique”, *NRF*, nº 139, Abril de 1925, p. 228.

⁷⁸² *ibid.*, p. 227.

⁷⁸³ Entre 1919 e 1925, Rivière só publicara, no campo das artes, dois artigos, ambos na área da crítica musical: “Les ballets russes à l’Opéra” (*NRF*, nº78, Março de 1920, pp. 462-467); “Le Choeur ukrainien” (*NRF*, nº90, Março de 1921, pp. 626-627).

⁷⁸⁴ Boris de Schloezer, “Jacques Rivière et la musique”, *NRF*, nº 139, Abril de 1925, p. 228.

⁷⁸⁵ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, p. 219.

Gritos de cristal e de oiro
Que o Bettencourt alto erguia...⁷⁸⁶

Ora, nas páginas da *presença*, música e poesia representam um consórcio natural, uma vez que a música se institui um dos principais *Leitmotive* do paradigma poético presencista, tanto ao nível temático como ao nível formal⁷⁸⁷. O poema “Charleston”, de António de Navarro, ilustra exemplarmente esta aliança, na medida em que o próprio ritmo do poema, coadjuvado pelo insistente e significativo recurso à dicção aliterante sugerem, de forma evidente, a toada jazzística que representa o nó temático da composição:

O jazz
zurze, risca losangos, gumes,
planos, ângulos, sonoros motes
(...)
O seu corpo, asa que se desgarra,
esmurra, esbarra,
em movimentos ágeis,
eléctricos,
com os sons do jazz,
pensamentos alados de Farrabraz
que esvoaçam, veloces, veloces no espaço.

(...)
Seu corpo, cansado e bambo
– tomba
sobre almofadas de Damasco, Raz,
e panos de Trebisonda.
E o jazz
continua, já lassa a pel’ dos bombos,
bambas as cordas dos banjos.
Entanto o jazzzz zurze, risca
o espaço também já lasso e bambo.⁷⁸⁸

Este diálogo poético-musical, sintomático da estreita relação dos presencistas à música, encontra-se também representado no poema expressivamente intitulado “Jazz”, de Adolfo Casais Monteiro:

Numa cadência de enigma
Entrecortada de espasmos
Saltos berros mil ruídos
O jazz canta a saudade
Dum sonho que não sabe.

Chora o jazz a velha perda
Dum paraíso qualquer
Deixado em longes de sombra.

E no seu ritmo diverso
Langoroso e crepitante
Martelado e insistente
Triste e cheio de alegria
Passa a sombra dolorosa
Do que há muito está perdido.⁷⁸⁹

Embora tenhamos convocado exemplos atinentes ao universo do jazz, a verdade é que a *presença* se interessa por “Qualquer música”, desde que esta seja capaz de fazer

⁷⁸⁶ José Régio, *Fado*, p. 75.

⁷⁸⁷ A propósito da relação inter-semiótica entre poesia e música, cf. Adolfo Casais Monteiro, “Música e Poesia”, in *De pés fincados na terra*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, pp. 117-131.

⁷⁸⁸ António de Navarro, “Charleston”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 6, 18 de Julho de 1927, p. 6.

⁷⁸⁹ Adolfo Casais Monteiro, “Jazz”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 19, Fevereiro-Março de 1929, p. 4.

emergir emoção estética, tal como no-lo revela o poema de Fernando Pessoa dado à estampa na revista:

Qualquer música, ah, qualquer,	Qualquer música – guitarra,	Qualquer coisa que não vida!
Logo que me tire da alma	Viola, harmónio, realejo...	Jota, fado, a confusão
Esta incerteza que quer	Um canto que se desgarra...	Da última dança vivida...
Qualquer impossível calma!	Um sonho em que nada vejo...	Que eu não sinta o coração! ⁷⁹⁰

Assim, o interesse dos presencistas pelas artes musicais detecta-se em poemas como “Coro” (nº 10, p. 6) de Edmundo de Bettencourt, “Canção” (nº 12, p. 1), “Canção de Outono” (nº 20, p. 6), “O fado: friso contemporâneo” (nº 26, p. 4), “Os versos que eu canto à guitarra” (nº 31-32, p. 5) de António Botto, “Bleu Outremer” (nº 13, p. 3) de Olavo d’Eça Leal, “Dancing ambiente” (nº 14-15, pp. 6-7), “Canção” (nº 23, p. 7) de António de Navarro, “Cantores” (nº 20, p. 8) de Fausto José, “Fado menor” (nº 29, p. 2) de Vitorino Nemésio, “Fado português” (nº 52, p. 9) de José Régio, etc.

Tendo em conta a ligação medular da *presença* às artes plásticas, não é de estranhar que o fascínio dos presencistas pela música se traduza também em versão pictórica, tal como acontece, sobretudo, nos desenhos de Júlio, nomeadamente no da capa do nº 35 (figura 2), na qual se reproduz um casal, em traje de festa, cujo homem, provavelmente um músico, transporta debaixo de braço, um violino. Também no desenho intitulado “Uma página do álbum de Júlio chamado música” (nº 31-32, p. 27 - figura 3), um músico toca saxofone para uma bailarina. No entanto, o exemplo mais flagrante desta simbiose expressiva entre poesia, música e artes plásticas é constituída por “Um desenho de Júlio e 7 poemas de Saul Dias” (nº 53-54, p. 12 – figura 3), em cujo primeiro plano se destaca um poeta lírico que segura com uma mão a sua guitarra e com a outra enlaça a mulher amada, que parece flutuar em direcção às nuvens. Ao conjunto preside um ambiente bucólico, favorável a uma conjugação propiciatória entre amor, música e poesia.

No entanto, a reflexão teórica em matéria musical ficará a cargo de Fernando Lopes-Graça, que, após ter concluído o seu curso no Conservatório de Lisboa, prestou na folha coimbrã uma erudita colaboração de cariz crítico e doutrinário, trazendo para as suas páginas os maiores vultos do panorama musicológico internacional, da Renascença até ao Modernismo. Com efeito, o compositor evocou os mais consagrados nomes de todas as épocas: desde a tríade quinhentista constituída por Tomás Luís de Victoria, Giovanni

⁷⁹⁰ Fernando Pessoa, “Qualquer música”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 10, Março de 1928, p. 2.

Pierluigi da Palestrina e Orlando Di Lasso, passando pelos incontornáveis Mozart, Beethoven e Schubert, sem esquecer os mais ilustres compositores oitocentistas, nomeadamente os alemães Schumann e Wagner e os russos Borodine, Mussorgsky e Rimsky-Korsakov, deleitando-se na divulgação dos grandes nomes da música moderna, como Fauré, Debussy, Ravel, Milhaud, Schönberg, Bela Bartók e Stravinsky.

A colaboração de Lopes-Graça na *presença* estende-se de 1933 a 1936 e inclui quatro artigos críticos, publicados na secção “Comentário”, três ensaios e uma partitura.

No primeiro texto crítico, o compositor comenta o concerto dado pela orquestra filarmónica de Madrid, em Coimbra, por iniciativa da Academia de Música, considerando ter sido esse evento “um benéfico raio de luz na quási densa treva espiritual em que mergulha de ordinário a cidade a que – tremenda ironia! – chamam a Lusa Atenas”. O programa, de feição bastante eclética, fora, na opinião do crítico, concebido de forma “a agradar a gregos e a troianos”, sendo “para os gregos a 7^o Sinfonia, de Beethoven, a *Pequena Serenata*, de Mozart e a *Valsa*, de Ravel; para os troianos o *Conto Mágico*, de Rimsky-Korsakov e a *Sinfonia Sevilhana*, de Turina”. Neste artigo, o compositor português deixa ainda transparecer incondicional admiração por Ravel, esse “tão francês, e, no entanto, tão universal Ravel”, lamentando que “um músico (...) proclamado por todo o mundo civilizado como uma das mais excelsas figuras da arte moderna e o maior compositor francês vivo”, ainda seja “desconhecido, ou, pior que desconhecido, incompreendido e taxado de maluco (...) pelos beócios desta terra”. Lopes-Graça conclui, fazendo votos para que a orquestra madrilena volte a Coimbra e dê mais concertos, “para assim contribuir mais eficazmente para o desbravamento da cultura e da sensibilidade musical do público coimbrão”,⁷⁹¹.

Os seus votos concretizam-se e, com efeito, a orquestra regressará a Portugal no ano seguinte, acontecimento que constituirá o pretexto para o segundo comentário de Lopes-Graça na *presença*: “Música: Concerto pela Orquestra Filarmónica de Madrid. Recital Arminda Correia – Francine Benoit”,⁷⁹². O compositor reitera, relativamente à orquestra de Madrid, a “pobreza do nosso movimento musical” e a “inferioridade dos organismos nacionais congéneres”, sublinhando a débil sensibilidade do público português

⁷⁹¹ Fernando Lopes-Graça, “Música: A Orquestra Filarmónica de Madrid em Coimbra”, *pres.*, Tomo II, Série I, n° 37, Fevereiro de 1933, p. 15.

⁷⁹² Fernando Lopes-Graça, “Música: Concerto pela Orquestra Filarmónica de Madrid. Recital Arminda Correia – Francine Benoit”, *pres.*, Tomo II, Série I, n° 41-42, Maio de 1934, pp. 21-22.

para as artes musicais e, conseqüentemente, a dificuldade de implantação das artes musicais em Portugal:

Enquanto, por um lado, qualquer manifestação artística estrangeira (superior ou inferior: o luso não distingue) é acolhida entre nós como maná divino, é, por outro, vulgaríssimo acontecer que dado empreendimento realizado por artistas nacionais, que, pode, sem favor, classificar-se de autêntico acontecimento, seja olhado com a mais fria das indiferenças, se é que se chega a dar por ele.⁷⁹³

Lopes-Graça ressalva ainda que, não sendo uma orquestra inapelavelmente má, a Filarmónica de Madrid também não é, “como o julga o bom do luso inculto”, uma orquestra *inultrapassável*, já que a excelência musical só é viável numa Alemanha “de longa e brilhante tradição sinfónica, de Conservatórios modelares, de cultura musical apuradíssima” ou nos Estados Unidos, “onde o ouro supre a falta de talento e de cultura indígenas”. Será, porém, utopia irrealizável numa Itália “de tradição quasi exclusivamente vocal e operática” ou numa Espanha “que não tem tradições nem sinfónicas nem operáticas, cuja cultura musical é deficiente”⁷⁹⁴. Na sequência destas considerações, o compositor elogia entusiasticamente o recital de *Lied* de Arminda Correia, “a nossa melhor cantora de *lied*”, considerando ser esta modalidade “uma das mais requintadas formas de arte”⁷⁹⁵. O crítico sublinha ainda que o programa do recital “era digno de qualquer grande centro musical europeu”⁷⁹⁶. Pena é que “Coimbra e os seus milheiros de doutores, bacharéis e estudantes, de cantoras apenas conhecem e apreciam as Marias Alices do fadinho, – do *lied* não têm a menor notícia (...) e do programa, por conseguinte, tanto se lhes dava que fosse digno de Londres como de Paio Pires, apesar de tanto se ufanarem com os pergaminhos intelectuais da sua velha lusa-Atenas...”⁷⁹⁷

No nº 43, Lopes-Graça aplaude, com enfática benevolência, a actuação da “Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra”, em Coimbra, louvando “o exemplo, a lição de vontade, de amor, de vitalidade espiritual que essa falange de músicos amadores (...) traz à nossa clorose artística”. O compositor deplora a insuficiência de orfeões portugueses, conjecturando as razões dessa escassez por meio de uma série de questões retóricas:

⁷⁹³ *ibid.*, p. 21.

⁷⁹⁴ *ibid.*

⁷⁹⁵ *ibid.*, p. 22.

⁷⁹⁶ *ibid.*

⁷⁹⁷ *ibid.*

Deficiência de matéria prima? Falta de capacidade artística? incompetência dos seus dirigentes? Preconceitos burgueses de castas que impedem uma selecção conveniente de valores? Pouca tenacidade? Ausência de disciplina, interna e externa? Talvez tudo isto, nalguns casos – nos mais desastrosos; basta, contudo, apenas um daqueles factores para cortar as asas aos de melhores intenções.⁷⁹⁸

O último comentário assinado pelo compositor, na *Folha de arte e crítica*, reporta-se ao domínio da dança. Lopes-Graça advoga que Francis não é um “grande bailarino”, mas antes um “bom dançarino de género”⁷⁹⁹, estremando pedagogicamente as duas modalidades. Quanto à sua actuação no Teatro Avenida, espectáculo com que, supostamente, granjeara retumbante sucesso em Paris, o compositor, embora lhe reconheça inegáveis qualidades de dançarino, aponta-lhe dois defeitos capitais: “a uniformidade dos processos de realização” e “a inferioridade dos textos musicais”⁸⁰⁰.

No entanto, o nome de Lopes-Graça destaca-se na *presença* sobretudo pela sua contribuição ensaística, através da qual deu a conhecer os grandes vultos da música moderna, praticamente ainda desconhecidos do público português. Assim, no número de Abril de 1933, o compositor apresentava “três das mais notáveis obras da literatura vocal moderna”⁸⁰¹: *La Bonne Chanson* de Gabriel Fauré, *Histoires Naturelles* de Maurice Ravel e *Poèmes Juifs* de Darius Milhaud. Lopes-Graça começa por estabelecer a distinção entre as artes espaciais, que integram as artes plásticas, e as artes temporais, nas quais se insere a música, cuja beleza se manifesta no tempo, prevalecendo, mesmo independentemente da sua manifestação temporal, “na partitura, na cabeça, nos nervos ou no sangue do compositor, na memória do intérprete ou do auditor”⁸⁰². Assim, se “o realismo e o estatismo espacial do quadro, da estátua ou do monumento, permitem sempre, até certo ponto, a sua paráfrase verbal”⁸⁰³; já o “idealismo e o dinamismo temporal da música não podem ser captados na malha cerrada do conceito, fogem a toda a determinação, a toda a

⁷⁹⁸ Fernando Lopes-Graça, “Música: Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 43, Dezembro de 1934, p. 15.

⁷⁹⁹ Fernando Lopes-Graça, “Francis”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 44, Abril de 1935, p. 14.

⁸⁰⁰ *ibid.*, p. 15.

⁸⁰¹ Fernando Lopes-Graça, “Três liederistas franceses: Gabriel Fauré e *La Bonne Chanson*; Maurice Ravel e as *Histoires Naturelles*; Darius Milhaud e os *Poèmes Juifs*”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 38, Abril de 1933, p. 8. (Texto de uma conferência, solicitada pela Ex.^{ma} Sr.^a D. Ema Romero dos Santos Fonseca da Câmara Reis.)

⁸⁰² *ibid.*, p. 8.

⁸⁰³ *ibid.*

tentativa de imobilização, de fixação, de delimitação concreta”⁸⁰⁴. Por outras palavras, enquanto que “as artes plásticas têm sempre por condição e limite mínimos uma certa representação do sensível”⁸⁰⁵, o mesmo não acontece com a música, uma vez que “uma sinfonia, uma sonata, uma fuga, uma simples melodia não representam coisa alguma. Quando muito sugerem”⁸⁰⁶. No entanto, “a música que sugere é já uma música inferior, e são inferiores, outrossim, a sensibilidade e a inteligência musical daqueles que recebem da música sugestões sensíveis, exteriores à própria beleza musical”⁸⁰⁷. Deste modo, Fernando Lopes-Graça transfere para a esfera da reflexão musicológica o tão propalado conceito de independência da arte relativamente a quaisquer motivações que lhe sejam extrínsecas, reiteradamente sustentado tanto pelos mentores da *NRF* como pelos da *presença*:

A música, toda verdadeira e grande música, é movimento inefável da alma, jogo livre do espírito, capricho subtil da inteligência, actividade pura e desinteressada do pensamento, exercício alado da razão, seu triunfo e sua desesperação. O sensível não lhe opõe barreiras; é do domínio do psicológico e do inteligível, vasto, ilimitado e proteiforme como eles.⁸⁰⁸

Como facilmente se deduz, o crítico avoca ainda outro conceito nuclear do ideário estético da *presença* e da *NRF*: a intemporalidade da Arte. Os pontos de vista expendidos por Lopes-Graça não podiam ser mais consonantes com a doutrinação teórica laboriosamente desenvolvida ao longo das páginas da revista coimbrã:

E isto porque a Beleza é intemporal, e porque o artista vivo se é de hoje (...) nos seus sentimentos, nas suas ideias, no seu vocabulário, comunga, porém, com o artista que *viveu* ontem e com o que *viverá* amanhã na mesma sagrada aspiração de realizar e expandir integralmente o seu eu, a sua personalidade na mais individualista, na mais exaltadora e mais redentora das actividades humanas: a Arte.⁸⁰⁹

Assim, o compositor faz “profissão de fé de música pura”⁸¹⁰, entendendo por música pura aquela em que prepondera a sensação e a imagem sonora, ou seja, a “ideia

⁸⁰⁴ *ibid.*

⁸⁰⁵ *ibid.*

⁸⁰⁶ *ibid.*

⁸⁰⁷ *ibid.*

⁸⁰⁸ *ibid.*

⁸⁰⁹ *ibid.*, p. 10.

⁸¹⁰ *ibid.*, p. 8.

musical, com todo o seu mecanismo interno, e até externo, de realização e na variabilidade e latência dos seus modos de percepção e assimilação, sobre sensações, imagens ou ideias de qualquer outra ordem, sejam elas imediatamente psicológicas, sejam de natureza estética ou filosófica”⁸¹¹. Contudo, as obras que o compositor se propõe analisar neste texto pertencem ao gênero de música menos *puro* que existe – o *lied*, “no qual a música, por intermédio da voz humana, tem por missão interpretar, traduzir, comentar determinado texto poético, levando (sobretudo modernamente) o seu cuidado e o seu escrúpulo de *tradução* até ao ponto de seguir passo a passo a substância do poema, de desposar-lhe a cadência, a acentuação, as mais subtis *nuances* e de quasi dar um equivalente sonoro a cada imagem e mesmo a cada palavra significativa do texto”⁸¹². Por isso, Lopes-Graça celebra outra “profissão de fé”: “toda música de *lied* ou, mais largamente, toda música dramática (emprego o termo dramático na acepção conhecida de contrário de puro) deve, para ser superior, obedecer às condições da música pura”⁸¹³.

Alinhadas estas reflexões, o crítico passa a apresentar três concepções do *lied*: *La Bonne Chanson*, concepção sinfônica (“fundindo a voz no trama harmónico e contrapontístico da parte instrumental”⁸¹⁴); *Histoires Naturelles*, concepção dramática (“concentrando nessa parte instrumental todo o interesse propriamente musical e reduzindo a voz a uma recitação entoada do texto”⁸¹⁵); *Poèmes Juifs*, concepção monódica (“conferindo à voz o primeiro papel expressivo e subordinando-lhe a parte instrumental”⁸¹⁶).

Relativamente à primeira obra, em que Gabriel Fauré (1845-1924) – “músico da linhagem de Schubert e Schumann”⁸¹⁷ – dá forma musical à poesia de Paul Verlaine, Lopes-Graça sublinha o parentesco poético existente entre Fauré e Verlaine. Um parentesco de tal forma evidente que a evolução musical do primeiro vai no encalço da evolução poética do segundo, num fecundo enlace entre música e poesia:

A natureza cara do músico e do poeta, o requinte, a graça, o aristocracismo, a voluptuosidade e fluidez dos seus ritmos e das suas harmonias, aqueles modos de sensibilidade tão característica e

⁸¹¹ *ibid.*

⁸¹² *ibid.*

⁸¹³ *ibid.*

⁸¹⁴ *ibid.*, p. 9.

⁸¹⁵ *ibid.*

⁸¹⁶ *ibid.*

⁸¹⁷ *ibid.*

individual, ou antes, aqueles dois aspectos da mesma sensibilidade refrangida nos dois mundos irmãos da poesia e da música, a que se veio a chamar o verlainismo e o fauréismo não tardaram a revelar-se.⁸¹⁸

Assim, *La Bonne Chanson* resulta da “íntima comunhão do poeta e do músico”⁸¹⁹, uma conjugação tão orgânica que “música e poesia parecem por vezes brotar da mesma fonte emotiva”⁸²⁰. No entanto, “aquela subtil *nuance* psicológica afasta a música do poema nas suas consequências estéticas futuras”⁸²¹.

Esta apreciação crítica de Lopes-Graça parece remanescente de uma nota de Gabriel Marcel a propósito das *Sonates* e *Fantaisie* de Fauré, na qual o crítico da *NRF* observava que,

(...) il me semble que Fauré nous livre de l’émotion non pas par le corps résistant, la pulpe substantielle, mais comme la courbure ou l’idéal tracé. (...) il faut que ce qui n’est d’abord qu’un schéma se nourrisse peu à peu d’expérience émue et de souvenirs, que notre vie personnelle s’introduise en lui et l’anime et le remplisse, comme fait l’eau à maré haute dans les détours d’une crique. Au terme de la *Sonate* pour piano et violon et aussi de la *Fantaisie*, on croirait vraiment assister à l’embrasement lyrique d’une vie consumant en une lambée sans lendemain les fruits lentement mûris de l’épreuve et du désir.⁸²²

Relativamente às *Histoires Naturelles* de Maurice Ravel (1875-1937) – que fora aluno de Fauré –, compostas a partir de poemas em prosa de Jules Renard, Lopes-Graça não hesita em considerá-las “cinco pequenas maravilhas da mais pura, fina, discreta, elegante e subtilmente irónica inspiração musical, cinco jóias da mais pura água sonora”⁸²³. O crítico reitera ainda a convicção de que as *Histoires Naturelles* são “música pura, emoção musical pura, puro prazer musical, pura festa sonora”⁸²⁴, produto autêntico do génio raveliano, cujos dois traços idiossincráticos são, na sua opinião, “a graça delicada e ingénua e a *verve* humorística”⁸²⁵, que na sua obra “se encontram admiravelmente vasadas

⁸¹⁸ *ibid.*

⁸¹⁹ *ibid.*

⁸²⁰ *ibid.*

⁸²¹ *ibid.*

⁸²² Gabriel Marcel, “A propos de quelques œuvres récentes de Gabriel Fauré”, *NRF*, nº 75, Dezembro de 1919, pp. 1104-1105.

⁸²³ Fernando Lopes-Graça, “Três liederistas franceses: Gabriel Fauré e *La Bonne Chanson*; Maurice Ravel e as *Histoires Naturelles*; Darius Milhaud e os *Poèmes Juifs*”, p. 10.

⁸²⁴ *ibid.*

⁸²⁵ *ibid.*

em formas de um puro e impecável classicismo – o que é uma das principais características, digamos mesmo, virtudes, de toda a obra do prestigioso autor da *Rapsódia Espanhola*”⁸²⁶. Fernando Lopes-Graça caracteriza, pois, a obra de Ravel partindo de um classicismo de raiz gideana e presencista, ou seja, convocando o paradigma estético de um classicismo-modernista. Ora, este carácter classicista é reconhecido por Rivière a Debussy, considerando que a liberdade expressa nas suas obras é o resultado de uma forte necessidade de “*expression exacte*”⁸²⁷, ou seja de um esforço em “*découvrir pour chaque objet le trait le plus précis*”⁸²⁸. Quanto a Ravel, o director da *NRF* associa-lhe o epíteto de impressionista:

Ravel mérite le nom d’impressionniste avec toutes les vertus et tous les défauts qu’il comporte. Il est parmi le bruit qu’il entend et il en note avec subtilité la saveur propre. Mais il ne sait pas se détacher ; il ignore le secret d’oublier pour mieux retrouver ; le besoin de l’inscription immédiate lui interdit de composer d’ensemble son œuvre. Il consent à ce qu’elle ne soit que *rhapsodie*.⁸²⁹

O terceiro compositor moderno apresentado é Darius Milhaud (1892-1974), de origem judaica, cujos *Poèmes Juifs* são, na perspectiva de Lopes-Graça, “uma obra de um humanismo único na música moderna”⁸³⁰. O ensaísta sustenta que, depois de Wagner, ainda não se tinham ouvido “acentos tão patéticos, de uma tão intensa expressão e de um tão alto e forte lirismo”⁸³¹. Numa época que se precipita tragicamente para a hecatombe do segundo conflito mundial, os proféticos *Poèmes Juifs* exprimiam a angústia colectiva de um povo à beira do apocalipse:

Um sopro de epopeia atravessa toda a obra e confere-lhe um acentuado carácter rapsódico. Não é um indivíduo que canta: é todo um povo, toda uma multidão que exprime a sua tristeza altiva, a sua mágoa resignada, a sua esperança heróica; e por pouco não esperamos que mil bocas se vão abrir

⁸²⁶ *ibid.*

⁸²⁷ Jacques Rivière, “*Claude Debussy*, par Louis Laloy”, *NRF*, nº13, Fevereiro de 1910, in *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, p. 199.

⁸²⁸ *ibid.*

⁸²⁹ Jacques Rivière, “*La Rhapsodie espagnole*, de Ravel”, *NRF*, nº 13, Fevereiro de 1910, in *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, p. 205.

⁸³⁰ Fernando Lopes-Graça, “Três liederistas franceses: Gabriel Fauré e *La Bonne Chanson*; Maurice Ravel e as *Histoires Naturelles*; Darius Milhaud e os *Poèmes Juifs*”, p. 11.

⁸³¹ *ibid.*

para entoar, num coral gigantesco, a larga e nostálgica melodia do *Chant de Pitié*, e que mil braços se vão erguer na expansão jubilatória do heróico final do *Chant du Laboureur*.⁸³²

É esta mesma intensidade de expressão musical e esta estética do *pathos* que Henry Prunières destaca ao analisar a obra *Alissa*, de Milhaud:

(...) un cycle de vingt-deux lieder sur des textes en prose tirés de la *Porte Etroite* d'André Gide, peignant un sentiment unique sous des nuances peu variées et qui, tant est puissante l'intensité de l'expression musicale, ne donne pas un instant d'ennui. (...) ce qui rend cette musique émouvante, ce n'est pas tel effet de sonorité, mais le sentiment qui l'anime. (...) Il y a chez Milhaud un fond d'inspiration sentimentale assez romantique et la manière même dont parfois ce gros garçon saute la table et fracasse la vaisselle en dansant un exubérant cavalier seul, rappellerait assez bien les ébats des musiciens et poètes chevaliers au temps de Louis-Philippe.⁸³³

O humanismo que Lopes-Graça intui nos *Poèmes Juifs* de Milhaud apresenta ainda uma inegável afinidade de tom com o carácter humano da música de Mussorgsky, que Rivière sintetiza nos seguintes termos:

La musique de Moussorgski, c'est la voix même de la Russie. Ô Russie, notre petite mère dans la douleur ! notre sainte mère priante, souffrante, souriante ! Tu parles à Dieu pour nous. Tu es notre ambassadrice. Tu lui parles avec toutes tes paroles en *ia* et en *schka*, avec tês longues phrases humbles, avec ton langage vif, bas et suppliant. Tu es gaie pour nous, tu as de l'espoir pour nous. (...) Tu es la femme députée au Dieu terrible, afin que, l'ayant vue, elle est si pitoyable qu'Il ne puisse plus nous refuser sa miséricorde.⁸³⁴

No nº 39 da *presença*, vem a lume um novo ensaio de Fernando Lopes-Graça intitulado “Temas Musicológicos”⁸³⁵. Nele, o compositor começa por apresentar algumas considerações acerca da sua experiência subjectiva da música, passando, de seguida, ao problema das diferentes e infrutíferas tentativas de conceptualização desta *manifestação artística* universal que, na sua opinião, é indefinível e terminando com uma sucinta prospecção das origens da música. Neste ponto, o ensaísta apoia-se na teorização do

⁸³² *ibid.*

⁸³³ Henry Prunières, “Darius Milhaud”, *NRF*, nº 80, Maio de 1920, pp. 762-767.

⁸³⁴ Jacques Rivière, “Moussorgski”, *NRF*, nº 26, Fevereiro de 1911, in *Etudes – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, pp. 227-228.

⁸³⁵ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 39, Julho de 1933, p. 10-12.

musicólogo francês Lionel Landry, autor de *La sensibilité musicale – Ses éléments, sa formation*, de acordo com a qual a música descende de “um complexo dinâmico expressivo, cujos elementos: discurso, canto e gesto se teriam diferenciado progressivamente, dando origem às três actividades dinâmicas – poesia, música e dança, primitivamente também inseparáveis, e independentizando-se sucessivamente, sem, contudo, perderem jamais os vestígios da sua origem comum”⁸³⁶. Daí a relação indivisa entre poesia e música, particularmente explícita em contexto presencista, tal como se tem vindo a demonstrar.

Na sua última contribuição ensaística na *presença* – “A revolução musical Schönberguiana”⁸³⁷ –, Fernando Lopes-Graça dá a conhecer mais um dos grandes nomes da música moderna, o compositor austríaco Arnold Schönberg (1874-1951). O musicólogo começa por explicar que, entre os princípios do século XIX e a primeira década do século XX, a Música sofreu duas das suas mais profundas revoluções: a *revolução beethoviana* – “reflexo da nova consciência ético-social, e seus necessários consequentes estético-filosóficos, criados pela Revolução Francesa”⁸³⁸ – e a *revolução schönberguiana* – que corresponde “ao movimento geral do pensamento contemporâneo, que tem a sua expressão máxima nas novas concepções técnico-económicas e no relativismo filosófico-científico”⁸³⁹. Segundo Lopes-Graça, sendo Schönberg “um experimentador e um investigador multiplicado de matemático, de alquimista e de bruxo”⁸⁴⁰, a sua obra reveste, essencialmente, “um valor e um alcance puramente experienciais”⁸⁴¹. O eclectismo e as díspares facetas do génio do autor do *Pierrot Lunaire* (1912) tornam a sua arte difícil, intelectualista e, consequentemente, pouco transitiva, mesmo para os que reconhecem o seu talento artístico. Contudo, o crítico presencista ressalva que “um artista é o que é, e não aquilo que os outros entendem que ele devia ser”⁸⁴² e, neste aspecto, “Schönberg é um artista superior e excepcional, porquanto poucos como ele terão conseguido realizar-se tão perfeita e inequivocamente, e menos ainda os que tenham sabido manter uma persistência nos seus propósitos”⁸⁴³. Por outro lado, o valor e o alcance de uma obra não residem no

⁸³⁶ *ibid.*, p. 11-12.

⁸³⁷ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 47, Dezembro de 1935, p. 12-15.

⁸³⁸ *ibid.*, p. 12.

⁸³⁹ *ibid.*

⁸⁴⁰ *ibid.*, p. 14.

⁸⁴¹ *ibid.*

⁸⁴² *ibid.*, p. 15.

⁸⁴³ *ibid.*

beneplácito que lhe é outorgado por parte do público ou da crítica, mas antes na influência que essa obra exerce sobre o pensamento contemporâneo ou futuro. Por isso, a obra de Schönberg é “de um alcance máximo, porquanto de uma importância capital na orientação do pensamento musical nestas duas últimas décadas do século XIX”⁸⁴⁴, tendo o compositor influenciado grande parte da criação musical europeia e americana, incluindo compositores de orientação artística oposta à sua, tais como Bartók, Ravel e Stravinsky.

Todavia, a colaboração de Lopes-Graça na *presença* não se queda pela reflexão crítico-doutrinária. O compositor português destaca-se por ter sido o primeiro a encetar a transposição musical da poesia de Fernando Pessoa. Assim, em 1934, compõe a canção “Põe-me as mãos nos ombros”, um poema musicado para canto e piano, ouvido pela primeira vez a 2 de Fevereiro de 1936, no salão do Conservatório Nacional de Lisboa, num recital de *lieder*, promovido pela *presença* e anunciado, com evidente relevo, na última página do nº 47 (figura 23). No número seguinte, inteiramente consagrado ao poeta, é publicado o fac-símile do manuscrito original: “Uma canção de Fernando Pessoa musicada por Fernando Lopes-Graça”⁸⁴⁵(figura 24).



Figura 23



Figura 24

⁸⁴⁴ *ibid.*

⁸⁴⁵ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 48, Julho de 1936, p. 6.

Fernando Lopes-Graça parte para Paris em 1937, a fim de frequentar uma especialização em musicologia na Sorbonne⁸⁴⁶, suspendendo, portanto, a sua colaboração na revista coimbrã.

No domínio da crítica musical, serão publicados outros dois comentários críticos, assinados por Adolfo Casais Monteiro. No primeiro, o presencista ataca ferozmente a improficiência e a ignorância da crítica portuguesa em geral e, em particular, a forma obtusa “Como se faz crítica musical em O Comércio do Porto”⁸⁴⁷. No segundo, ironicamente intitulado “Ravel morreu, viva Ravel”⁸⁴⁸, Casais Monteiro lastima o espírito *necrófilo* do público português, que só começa a admirar um artista quando este morre, como aconteceu com Ravel. Com efeito, *O Comércio do Porto*, ao noticiar a morte do compositor francês, relembra o concerto, organizado pela *Orfeon Portuense*, que Ravel dera no Porto havia já largos anos. O periódico sublinha ainda que o compositor recebera “apoteóticos aplausos”⁸⁴⁹. Ora, Casais Monteiro, que porventura assistira ao concerto, nega categoricamente esta afirmação, garantindo que Ravel tinha, antes, sido distinguido com uma “grandiosa pateada”⁸⁵⁰:

Ravel morreu e já ninguém se ri. Em Portugal, é claro, porque em países menos eleitos dos deuses já Ravel estava ao abrigo do riso dos imbecis muitos anos antes daquela visita ao Porto que lhe devia ter deixado a impressão, na melhor das hipóteses, de que aquela gente tão fina por fora soava demasiado a uma grave confusão entre o dinheiro com que se compram as *toilettes* bonitas para ir aos concertos e a cultura que é necessária para se tomar a sério o que neles se ouve.⁸⁵¹

No termo desta sumária incursão pelo vastíssimo território da arte presencista, torna-se inequívoca a dificuldade de abordar autonomamente cada um dos múltiplos campos artísticos revisitados pela *presença*; na realidade, todos eles se entrelaçam e se complementam numa ecuménica convivialidade, em consonância com o conceito global de arte que lhe fora legado pela *NRF*.

⁸⁴⁶ Cf. Maria Aliete Galhoz, “Fernando Lopes-Graça e a *presença*”, *Trinta anos – José Régio (1901-1969)*, pp. 89-100.

⁸⁴⁷ *pres.*, Tomo III, Série I, nº 51, Março de 1938, pp. 13-14.

⁸⁴⁸ *pres.*, Tomo III, Série I, nº 52, Julho de 1938, p. 14.

⁸⁴⁹ *ibid.*

⁸⁵⁰ *ibid.*

⁸⁵¹ *ibid.*

4.2.2. *Crítica: a outra face da criação*

Cientes de que a arte, enquanto criação, carece de uma reflexão crítica que a sustente, os presencistas não se contentaram com a mera publicação das obras dos artistas que consideravam merecedores de divulgação ou revalorização. Na esteira dos mentores da *NRF*, procuraram antes explicar os fundamentos e os desígnios da criação artística, entregando-se à sua práxis de um ponto de vista absolutamente apartidário e inconforme. Crítica e criação estatuem, pois, um binómio indissociável nas páginas da *presença*, cuja inclinação reflexiva, expressa sobretudo na frequência da crítica literária e na tomada explícita de posições estéticas, constitui uma das suas maiores notas inovadoras, num país e numa época em que era escassa a reflexão teórica desenvolvida em torno da produção estético-literária.

José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro foram, sem dúvida, os principais críticos da revista, tendo cada um deles enunciado em voz própria os seus pontos de vista de acordo com as suas convicções pessoais. Assim, retomando as palavras de Pierre Hourcade, “Régio focará a noção de personalidade do escritor; Casais Monteiro, a relação dialéctica (...) existente entre intuição e razão; Simões, enfim, o mecanismo da transposição estética do real, a que chama deformação”⁸⁵². Jacinto do Prado Coelho acrescenta que Casais Monteiro “é aquele em que o irracionalismo consciente toma feição mais peremptória”; já a reflexão estética de Régio “é muito mais equilibrada, coerente, sensata”, porquanto ele “gosta de interrogar, de pesar os vários aspectos dum problema, atenua, matiza”; enfim, Gaspar Simões, “corajoso praticante da crítica imediata, tira orgulho duma intuição que parece considerar profética” e nele “encontramos a defesa polémica do impressionismo, uma desconfiança de franco-atirador perante qualidades (...) que constituem apanágio da crítica a que ele chama, displicentemente, universitária”⁸⁵³. No entanto, todos eles professam a inabalável crença numa arte individual, de expressão pessoal e totalmente liberta quer de um passado estético, quer de um presente político-social.

Partindo deste substrato comum, a crítica presencista desdobrar-se-á, na perspectiva de Hourcade, em três vectores fundamentais: “a reinterpretção, ou redescoberta, dos

⁸⁵² Pierre Hourcade, “O ensaio e a crítica na *presença*”, p. 22.

⁸⁵³ Jacinto do Prado Coelho, “A crítica presencista”, in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Livraria Bertrand, Coleção Tempo Aberto, 1976, pp. 260-261.

grandes escritores, tanto nacionais como estrangeiros, do passado próximo ou distante; a revelação dos valores da nova geração; a polémica, que virá pôr em causa os escritores consagrados constituindo ao mesmo tempo uma reacção às oposições intelectuais com que a revista se defronta”⁸⁵⁴.

Com efeito, a polémica ocupa um espaço privilegiado na *presença* que lhe chega mesmo a dedicar uma rubrica, o que não é de estranhar, dado que, tal como aconteceu com a *NRF*, também a crítica presencista começou por actuar num sentido negativo, denunciando a astenia da cultura e literatura portuguesas, a imperícia da crítica em geral, a retórica laudatória da crítica profissional e os deslocados critérios de avaliação da obra literária estribados em valores extrínsecos à arte.

A verdade é que a *presença* mergulhou as raízes do seu conceito de crítica na teorização estético-literária desenvolvida pela *NRF* de Gide. Assim, colocando a sua práxis crítica e a da sua geração sob a égide do paradigma gideano, Gaspar Simões, o crítico oficial da *presença*, reconhece à crítica duas funções: uma função interpretativa e uma função judicativa.⁸⁵⁵

A crítica interpretativa consiste, segundo o mentor presencista, na crítica de identificação e de compreensão da obra literária. É, pois, aquela que, tomando a obra como objecto primeiro de análise, procura atingir o seu significado na essência do pensamento criador, através de um processo de aproximação entre o crítico e o criticado. No prefácio da primeira edição de *O Mistério da Poesia*, com o revelador subtítulo *Ensaio de Interpretação da Génese Poética*, Gaspar Simões alonga-se nos fundamentos e objectivos dessa crítica de compreensão. O autor explica que não pretende investigar, na íntegra, a personalidade do escritor, mas antes “atingir o centro da sua criação poética”⁸⁵⁶, decompondo, para isso, “a personalidade experimentada, reduzindo-a, por vezes, a uma quase abstracção”⁸⁵⁷. Destaca ainda que, “para atingir o sentido da obra criticada”⁸⁵⁸, é fundamental a “descoberta do seu motivo gerador”⁸⁵⁹, ou seja, “do motivo central a partir de que ela existe: a sua génese”⁸⁶⁰, pois é na génese da criação literária que radica o mistério da verdadeira obra de arte.

⁸⁵⁴ Pierre Hourcade, “O ensaio e a crítica na *presença*”, p. 23.

⁸⁵⁵ João Gaspar Simões, “Explicação prévia”, *Crítica I*, pp. 23-26.

⁸⁵⁶ João Gaspar Simões, *O mistério da poesia – Ensaio de interpretação da génese poética*, p. 19.

⁸⁵⁷ *ibid.*

⁸⁵⁸ *ibid.*

⁸⁵⁹ *ibid.*

⁸⁶⁰ *ibid.*, p. 20.

Estribada num conceito de literatura profundamente individualista e indagativa da complexidade psíquica do homem, a crítica de compreensão da obra literária a partir da génese da sua criação foi perfilhada não só por Gaspar Simões, como também pelo movimento presencista em geral:

(...) a crítica literária presencista, intimamente relacionada com a técnica da criação, procurou interessar o leitor no trabalho do escritor, introduzindo-o, por assim dizer, no laboratório da actividade criadora. A crítica literária da geração de 1927 foi essencialmente didáctica, se atribuímos a esta palavra o significado particular de iniciação nos segredos da génese literária.⁸⁶¹

André Gide também entendeu a crítica como um processo de penetração hermenêutica na obra de arte até atingir a génese do pensamento expresso pelo seu autor. Perante uma obra de arte, o crítico deverá unicamente sondar as intenções que terão levado o autor à sua concretização, interrogando-se assim a obra para “medir o seu grau de sinceridade psicológica: Haverá entre esta obra e o homem que a criou um nexo profundo, uma razão de ser irrefutável, uma fatalidade irrepreensível?”⁸⁶². Por outras palavras, a crítica praticada e preconizada por Gide era aquela que penetrava no cerne da obra de arte, ambicionando reconstituir o homem que por detrás dela se encontrava e estabelecendo uma “relation intime et profonde avec la personnalité même de l’artiste”⁸⁶³. Neste sentido, o verdadeiro crítico é, para Gide, aquele que “se penchera sur l’œuvre d’art, tâchant de l’oublier et de pénétrer plus arrière”⁸⁶⁴, ou seja, aquele que “cherchera, derrière l’œuvre, l’homme, et c’est de lui qu’il apprendra”⁸⁶⁵.

A outra perspectiva crítica postulada pelos presencistas é a judicativa, empenhada em determinar o valor intrínseco da obra de arte, aferindo-o mediante um critério restritivamente estético. Perspectivando a obra literária como produto da criação individual de uma personalidade artística e a literatura como uma livre manifestação do espírito humano, esta função judicativa da crítica encontra um óbvio paralelo no conceito gideano da gratuidade da obra de arte e consequente convicção de que a principal preocupação do artista deve ser a preservação da integridade do seu pensamento⁸⁶⁶.

⁸⁶¹ João Gaspar Simões, *Literatura, Literatura, Literatura...*, pp. 13-14.

⁸⁶² João Gaspar Simões, “A crítica literária contemporânea em França e Portugal”, p. 39.

⁸⁶³ André Gide, “De l’influence en Littérature”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 19.

⁸⁶⁴ *ibid.*

⁸⁶⁵ *ibid.*

⁸⁶⁶ André Gide, “Feuillets retrouvés”, *Littérature engagée*, Paris, Gallimard, 1935, p. 50.

Para Gide, a solução de todas as questões de índole artística reside unicamente na obra de arte; por isso, o único critério apreciativo válido que deve regular o acto de julgamento é o ponto de vista estético. Considerado e considerando-se a ele próprio como um esteta⁸⁶⁷, o autor de *l'Immoraliste* sublinhou que “Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement”⁸⁶⁸. Embora reconheça que a obra de arte, enquanto livre expressão da profunda sinceridade e humanidade do seu criador, possa desocultar as inclinações morais, políticas, sociais ou religiosas imanentes à sua condição de homem, Gide sustenta que, no plano da função crítica, essas tendências devem ser rigorosamente canceladas, de modo a não falsificarem o julgamento da obra, que deve ser exercido a partir de um ângulo estritamente estético:

La politique, monsieur! (...) Déjà sans le vouloir et sans le savoir on en fait. Tout spontanément nos pensées, selon la forme qu'elles ont, prennent coloration rouge ou blanche (...). On en vient, et rapidement, à juger les idées des autres, à juger les siennes propres d'après la couleur qu'on leur voit. On dit, devant une œuvre d'art : elle est rouge, donc elle est mauvaise ; elle est blanche, donc elle est bonne ; ou l'inverse. Cela peut servir un parti ; mais cela fausse le jugement.⁸⁶⁹

No processo de avaliação da obra, o crítico deverá apenas ter em conta “son authenticité esthétique”⁸⁷⁰ e, relativamente ao criador, o que avulta é “le degré de sa puissance créatrice, ou, plus exactement, la plus ou moins grande réserve d'énergie potentielle accumulée dans son esprit”⁸⁷¹.

Partindo destes pressupostos, João Gaspar Simões adoptou também uma atitude estritamente estética no domínio do exercício crítico, excluindo todos os juízos preconcebidos e avaliando a obra unicamente a partir do seu grau de sinceridade psicológica. Na senda de Gide, o crítico da *Liberdade do Espírito* sustentou repetidamente que a crítica literária deve limitar-se ao julgamento da obra numa óptica estritamente literária:

⁸⁶⁷ R.-M. Alberes, “Gide considéré comme esthète”, in *La Nouvelle Revue Française – Hommage à André Gide*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 96-100.

⁸⁶⁸ André Gide, *Journal 1887-1925*, (23 de Abril de 1918), p. 1064.

⁸⁶⁹ André Gide, “Chroniques de l'Ermitage”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 166.

⁸⁷⁰ Lina Morino, *La Nouvelle Revue Française dans l'Histoire des Lettres*, Paris, NRF, Gallimard, 1939, p. 33.

⁸⁷¹ *ibid.*

As minhas críticas limitam-se a estudar as obras literárias do ponto de vista literário. Isto me tem valido ataques de todos aqueles que vêem na literatura outras finalidades...Do ponto de vista literário, portanto, toda a obra que visa criticar certa sociedade ou determinada forma de organização social se encontra limitada nas suas perspectivas.⁸⁷²

Esta função judicativa da crítica, legitimada por um critério avaliativo puramente estético, encontra-se subordinada a uma faculdade capital do crítico, que é, na perspectiva de Gide, o gosto⁸⁷³, entendido como “faculdade discriminativa apoiada em puros elementos subjectivos de selecção”⁸⁷⁴. Neste sentido, o mestre dos *Prétextes* preconiza uma crítica objectiva, mas alicerçada em puras intuições estéticas, ou seja, uma crítica capaz de julgar a obra de arte em função de “son goût personnel et du plus ou moins de plaisir qu’elle y prend”⁸⁷⁵. Na mesma linha, também João Gaspar Simões confirma que “o gosto é a faculdade que ensina ao crítico a perceber o tom da obra, a penetrar a sua *durée*, a surpreender a sua inefável realidade”⁸⁷⁶.

Por outro lado, não preexistiu qualquer delimitação de fronteiras cronológicas relativamente ao campo de acção da crítica presencista, que incidiu tanto sobre autores de um passado próximo ou remoto⁸⁷⁷ como sobre a literatura contemporânea que ia sendo produzida em Portugal e no estrangeiro⁸⁷⁸. Foi este, de resto, o critério seguido, não só por João Gaspar Simões ao longo dos seus dez extensos volumes de crítica publicados entre 1942 e 1982 (*Crítica I-VIII*), mas também por Gide, no decurso da sua vasta obra crítica desde *Prétextes* (1903) e *Nouveaux Prétextes* (1911), passando por *Incidences* (1924), *Interviews imaginaires* (1943), *Attendu que* (1943), *Rencontres* (1948), até a *Anthologie de la poésie française* (1949). Com efeito, paralelamente à publicação de estudos sobre Racine, Stendhal, Baudelaire, Tolstoï, entre outros, a NRF também encetara um reexame

⁸⁷² João Gaspar Simões, “Alves Redol – Fanga”, in *Crítica III – Romancistas Contemporâneos*, p. 144.

⁸⁷³ André Gide, “Chroniques de l’*Ermitage*”, in *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, p. 166.

⁸⁷⁴ João Gaspar Simões, “A crítica literária contemporânea em França e Portugal”, p. 42.

⁸⁷⁵ André Gide, “De l’importance du public”, *ibid.*, p. 158.

⁸⁷⁶ João Gaspar Simões, “A crítica literária contemporânea em França e Portugal”, p. 42.

⁸⁷⁷ Apontamos, a título meramente exemplificativo, apenas alguns nomes: Goethe (nº 35), Ibsen (nº 11), Dostoievski (nº 6), Pirandello (nº 7), Camões (nº 13), Eça de Queirós (nº 17), Camilo Pessanha (nº 20), João de Deus (nº 25), Raúl Brandão (nº 30), António Nobre (nº 33-34), Aquilino Ribeiro (nº 28-37-38).

⁸⁷⁸ Tais como, entre muitos outros, Fernando Pessoa (nº 17-29-48), António Botto (nº 13-20-24), Raul Leal (nº 18), Mário Saa (nº 19), Adolfo Casais Monteiro (nº 13), Afonso Duarte (nº 26-36), Alberto de Serpa (nº 45), Carlos Queirós (nº 47), Campos de Figueiredo (nº 45), António Sérgio (nº 51), José Osório de Oliveira (nº 36), José Rodrigues Miguéis (nº 36-44), Manuel Anselmo (nº 44), Fernando Namora (nº 52), João José Cochofel (nº 52), Ribeiro Couto (nº 34-43), Manuel Bandeira (nº 34), Jorge de Lima (nº 46), Jorge Amado (nº 49), José Lins do Rego (nº 50), Pío Baroja (nº 1-2-3), Benjamín Jarnés (nº 22), Marinetti (nº 24), Marcel Proust (nº 5 – 53/54), André Gide (nº 12), Jules Supervielle (nº 45), Paul Valéry (nº 19), Jean Cocteau (nº 22), Henri Michaux (nº 47), Charles Du Bos (nº 1-Série II).

do cânone literário francês contemporâneo, no intuito de acompanhar a produção das diversas correntes literárias, nunca deixando de manifestar a sua relutância pelo abandono da actividade crítica ao monopólio do jornalismo e da universidade. Assim, numa nota publicada no número de Junho de 1911, a propósito do livro *Visages d'hier et d'aujourd'hui* de André Beaunier, Henri Ghéon declarava que

Il faut des classeurs de valeurs et, entre parenthèses, ce n'est pas une des moindres tâches de la *Nouvelle Revue Française* que de tenter la mise au point impartialement objective de la production en cours (...) A part quelques notables exceptions, l'effort critique d'aujourd'hui se partage entre des universitaires guindés et des journalistes bâcleurs ; de là la juste défaveur du genre.⁸⁷⁹

Poucos meses antes, num artigo intitulado “William Ernest Henley critique littéraire et critique d'art”, já Valery Larbaud havia lançado um autêntico manifesto contra a indigência difamante da crítica literária dominante:

Si l'on examine l'ensemble de la critique littéraire de ce temps, on s'aperçoit qu'il y a une sorte de conspiration des petits esprits pour rabaisser les grands hommes, leur trouver des tares, les dénigrer, prendre contre eux le parti du public le plus ignorant, ou en faire des cas pour la psychopathologie. Aux yeux des gens de Stratford, Shakespeare, de son vivant, n'était qu'un bourgeois enrichi, bon homme (...) mais assez noceur et coureur. C'est un peu de cela que l'on trouve chez les critiques ordinaires, cette “opinion publique” presque touchante à force de simplicité et de naïve sottise. Il est bon qu'un artiste daigne, de temps en temps, faire la police autour de la gloire de ses grands aînés, et qu'il disperse, même brutalement, les badauds attroupés qui font des réflexions saugrenues.⁸⁸⁰

Uma das particularidades da teoria e da crítica artísticas desenvolvidas tanto na *presença* como na *NRF* é o facto de ambas se implantarem no campo conceptual e metalinguístico de uma *poética*, na medida em que os seus mais notáveis teorizadores são personalidades simultaneamente críticas e criadoras, de modo que “a experiência pessoal da chamada criação literária alimenta a sua crítica, enquanto esta prepara ou orienta a sua criação literária”⁸⁸¹. Com efeito, a crítica praticada em ambas as revistas é uma actividade supletiva da criação, o que implica, por um lado, uma dialéctica intercomunicante entre as

⁸⁷⁹ Henri Ghéon, “*Visages d'hier et d'aujourd'hui* de André Beaunier”, *NRF*, nº 30, Junho de 1911, p. 885.

⁸⁸⁰ Valery Larbaud, “William Ernest Henley critique littéraire et critique d'art” (*NRF*, 1 de Fevereiro de 1911, pp. 259-278), in Pierre Hebey, *L'esprit NRF (1908-1940)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 106.

⁸⁸¹ Jacinto do Prado Coelho, “A crítica presencista”, p. 259.

criações pessoais desses autores e a natureza da crítica que exercem, e, complementarmente, uma firme consciência da precedência absoluta da criação sobre a crítica.

Em 1911, no seu artigo intitulado “Sur la critique au théâtre et sur un critique”⁸⁸², Jacques Copeau esboçava o retrato do crítico ideal, que seria um homem de letras íntegro e independente, dotado de uma sólida cultura e abertura de espírito, capaz de guiar tanto o leitor como o criador:

Je l’estime ruineuse [l’attitude des critiques contemporains], et tiens que la mission du critique n’est pas de ménager les nerfs de ses contemporains. Dût-il sembler chagrin ou ridicule, dût-il rester aveugle à certains mérites secondaires, je veux que, suivant l’exemple d’un classique, il en appelle aux plus illustres des anciens de la qualité des ouvrages nouveaux ; je veux qu’il se répète avec Goethe : “Il ne faut pas provoquer la production d’œuvres superflues quand il y en a tant de nécessaires qui ne sont pas accomplies... car il n’y a que les œuvres extraordinaires qui soient utiles au monde”. Je veux enfin qu’il soit sincère, grave, profond, se sachant investi, à l’égal du poète, d’une fonction créatrice, digne de collaborer au même œuvre que lui et de porter, comme lui, la responsabilité de la culture”⁸⁸³.

Ora, é precisamente por este paradigma de crítico-criador que se regerão os homens da *NRF*. Em 1912, em resposta a um inquérito sobre a crítica contemporânea organizado por Gaston Sauvebois, Henri Ghéon, porta-voz da *NRF*, manifesta a sua crença na eficácia da crítica enquanto estímulo para o escritor. Na sua opinião, a crítica deve fomentar a tomada de consciência do artista quanto aos seus próprios dons; daí ser preferível que o crítico seja também um criador apaixonado pela sua arte:

Oui, c’est moins une doctrine qui fait défaut aux critiques de profession, qu’une conviction, qu’une foi. L’art n’a pas de principes fixes, et ceux-ci ne vaudront que ce que voudra l’écrivain... L’indifférence en matière d’art, voilà ce qu’il faut combattre, si nous voulons que la critique renouvée sorte des puits.”⁸⁸⁴

Foram, em suma, estes os critérios norteadores da crítica presencista que foi exercida de modo concomitante à criação, funcionando, em relação a ela, como uma

⁸⁸² Jacques Copeau, “Sur la critique au théâtre et sur un critique”, *NRF*, nº 25, Janeiro de 1911, pp. 5-20.

⁸⁸³ *ibid.*, pp. 8-9.

⁸⁸⁴ Gaston Sauvebois & Robert Veyssié, “Notre enquête sur la critique contemporaine”, *La Renaissance contemporaine*, 10 de Junho de 1912, pp. 640-657.

actividade complementar, cujo corolário consistia em iluminar a obra literária e em instigar o interesse do leitor em relação à oficina do escritor, dando-lhe acesso à arena da criação. João Gaspar Simões salientou a vertente prioritariamente didáctica desta crítica, atendendo à sua capacidade de iniciação do leitor no insondável mistério da génese literária:

(...) a crítica literária presencista, intimamente relacionada com a técnica da criação, procurou interessar o leitor no trabalho do escritor, introduzindo-o, por assim dizer, no laboratório da actividade criadora. A crítica literária da geração de 1927 foi essencialmente didáctica, se atribuirmos a esta palavra o significado particular de iniciação nos segredos da génese literária.⁸⁸⁵

Antes dos da *presença*, já os homens da *NRF* haviam abraçado uma missão reformadora no domínio da ponderação do valor estético da obra de arte, instituindo uma pedagogia pela crítica, capaz de esclarecer o discernimento judicativo do leitor sobre a produção literária de então:

La critique devait nécessairement prendre dans notre revue une place prépondérante, car nous ne nous propositions pas, on l'a compris, d'amuser le lecteur, mais de le renseigner, de l'éclairer plutôt, et j'allais dire : de l'instruire.⁸⁸⁶

Adolfo Casais Monteiro sublinhou, de igual forma, o carácter didáctico da crítica, afirmando que a poesia e o seu estudo devem percorrer uma trajectória comum, de forma a induzir o leitor à cabal percepção da obra poética:

Por isso, insisto em que a poesia e o seu estudo são irremediavelmente caminhos paralelos; a investigação, análise, crítica, ou como se queira chamar-lhe, é um admirável esforço, e tanto mais fecundo quanto melhor saiba reconhecer que a sua capacidade de franquear aos homens a compreensão da poesia, de elucidar os seus problemas, não vai ao ponto de lhes fornecer uma gazua universal capaz de abrir as últimas portas. Nestas, apenas se entra pela porta secreta da comunicação intraduzível. Toda a crítica é apenas uma metáfora, e a sua maior virtude será não o ignorar.⁸⁸⁷

⁸⁸⁵ João Gaspar Simões, “Crítica anticrítica”, in *Literatura, Literatura, Literatura*, Lisboa, Portugália Editora, 1964, pp. 13-14.

⁸⁸⁶ André Gide, “La NRF, un groupement d'esprits libres” [*Le Gaulois du dimanche*, 10 de Julho de 1920], in *La Nouvelle Revue Française*, nº 588, Fevereiro de 2009, p. 36.

⁸⁸⁷ Adolfo Casais Monteiro, “Das ideias na poesia”, in *A palavra essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 70.

Esta dimensão formativa da crítica presencista está intimamente relacionada com a confluência de um espírito de invenção e de análise na personalidade dos principais críticos do movimento. Simultaneamente exegetas e criadores, os escritores da *presença* anexaram ao seu labor de criação um trabalho intelectual de valorização e interpretação da obra de arte, baseando-se na sua própria experiência e polarizando a sua atenção interpretativa na génese da obra criticada. Foi precisamente em sintonia com esta tomada de posição estética que elegeram o escritor-crítico como arquétipo ideal, em detrimento do especialista da crítica como exercício autónomo.

A defesa desta federação de criação e crítica, escorada no princípio segundo o qual só o artista, munido da sua própria experiência poética, está apto a reflectir sobre a arte, mergulha profundas raízes no pensamento de Charles Baudelaire, a personalidade bifacetada que “a par da fama de grande poeta, goza da fama de grande crítico”⁸⁸⁸.

Com efeito, considerado por João Gaspar Simões como “um profundo renovador da arte poética”⁸⁸⁹ e detentor da “chave da estética moderna”⁸⁹⁰, Baudelaire subscreveu, desde cedo, este diálogo simbiótico entre inteligência e inspiração, crítica e poesia:

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.⁸⁹¹

Num ensaio sobre o compositor-poeta-crítico Wagner, cuja obra lhe terá comunicado os fundamentos da sua concepção holística do mundo e do homem, entendidos “como uma tenebrosa e profunda unidade, em que os perfumes, as cores e os sons respondem uns aos outros”⁸⁹², o cantor de *Les Fleurs du Mal* afirma que

Ce serait un évènement tout nouveau dans l’histoire des arts qu’un critique se faisant poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire, tous les grands poètes

⁸⁸⁸ João Gaspar Simões, “Sobre a evolução do conceito de poesia moderna”, in *Crítica II – Poetas Contemporâneos (1938-1961)*, Lisboa, Delfos, 1970, p. 19.

⁸⁸⁹ *ibid.*

⁸⁹⁰ *ibid.*

⁸⁹¹ Charles Baudelaire, “À quoi bon la critique ?”, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 418.

⁸⁹² João Gaspar Simões, “Sobre a evolução do conceito de poesia moderna”, p. 23.

deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l’infaillibilité dans la production poétique. Il serait prodigieux qu’un critique devînt poète, et il est impossible qu’un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques.⁸⁹³

João Gaspar Simões, apoiando-se nos precedentes de Baudelaire e daqueles que, na sua senda, contribuíram para a consolidação do género da crítica moderna, tais como Albert Thibaudet, Edmond Jaloux, Jean Pré vost, Ramon Fernandez, Jacques Rivière, Charles du Bos, Marcel Proust e, sobretudo, André Gide, valoriza a condição de críticos-criadores dos escritores da *presença*. Fortemente inspirada pelo espírito *NRF*, a geração de 1927 introduziu, em Portugal, um novo género de discurso crítico “graças ao qual a literatura e a arte em geral passam a ser analisadas no plano da própria criação”⁸⁹⁴:

Pela sua maior parte, esses escritores exercem a crítica no campo da própria criação. Criadores também, sempre que estudam a obra de um poeta ou de um romancista fazem-no criticamente no ponto de vista da génese do género criticado.⁸⁹⁵

Teorizador e praticante convicto desta “dupla natureza do crítico – criador por um lado, analista do fenómeno da criação pelo outro”⁸⁹⁶, o presencista acentua que “só o criador literário está em condições de exercer uma crítica que seja mais alguma coisa que uma função pedagógica ou um exercício de métodos intelectuais”⁸⁹⁷, recusando a designação de *impressionista* com que, pejorativamente, fora qualificada a crítica destes escritores:

Crítica impressionista, a crítica destes escritores? Não. Pelo contrário. Crítica integradora dos valores específicos da génese literária, eis o que se nos afigura a crítica praticada pelos escritores que a têm exercido vai para trinta anos. (...) A circunstância de muitos dos críticos desse período

⁸⁹³ Charles Baudelaire, “Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris”, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 793.

⁸⁹⁴ João Gaspar Simões, “Da crítica pretensamente impressionista”, in *Literatura, Literatura, Literatura...*, Lisboa, Portugália Editora, 1964, p. 22.

⁸⁹⁵ *ibid.*, p. 23.

⁸⁹⁶ *ibid.*, p. 24.

⁸⁹⁷ *ibid.*

áureo [primeira metade do século XX] da crítica portuguesa terem sido simultaneamente criadores confere à sua actividade no campo da análise das obras literárias uma segurança excepcional. Enquanto a crítica que Albert Thibaudet chamava dos professores se exerce num ambiente de puro amadorismo (são amadores todos aqueles que nunca professaram a literatura como criadores), a crítica a que abusivamente se dá hoje o nome de impressionista manifesta-se numa atmosfera de verdadeiro profissionalismo.⁸⁹⁸

Para Adolfo Casais Monteiro, o artista criador, esclarecido pela experiência intransmissível da sua própria criação, é o único crítico verdadeiramente válido, já que “a experiência da criação revela ao artista a relatividade a que ele próprio está sujeito, e principalmente aquilo a que os Goncourt tão admiravelmente exprimiam no seu *Journal*: *On n’écrit pas les livres qu’on veut*”⁸⁹⁹. Já o crítico profissional, “ignorante da vida da própria obra (...), a toma como realidade inanimada, como se tivesse surgido dum puro e inumano acto de criação, manejando-a como se fosse um mecanismo”⁹⁰⁰. Por outras palavras, “o crítico vulgar realiza a feia missão de secar na obra a vida que é a sua essência, de lhe sugar a beleza para se deliciar na exposição do que é *letra*, do que é secundário”⁹⁰¹. O mais jovem director da *presença* não deixa, não obstante, de admitir a problemática isenção do artista criador perante obras de tendências antagónicas às suas, elegendo como modelo do crítico ideal o criador em potência:

O verdadeiro crítico seria então aquele que, sendo um verdadeiro criador, não tivesse, contudo, atrás de si, uma obra a coagi-lo, a circunscrever as suas possibilidades, fazendo incidir sobre um campo delimitado uma acuidade de visão bem capaz de, numa mais larga simpatia, alcançar os horizontes mais diversos. Um criador, portanto, que não fosse senão em potência; ou melhor: uma personalidade de criador que, todavia, por qualquer deficiência, por qualquer incapacidade, não pudesse chegar à criação propriamente dita, à expressão, que não pudesse realizar uma obra pessoal. Alguém que, por assim dizer, tivesse a intuição das experiências da criação, de tão profundamente as ter vivido meditando as obras dos outros.⁹⁰²

⁸⁹⁸ *ibid.*, p. 23-24.

⁸⁹⁹ Adolfo Casais Monteiro, “Dificuldades da crítica literária”, in *Considerações pessoais*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, p. 37. O artigo apresenta, em epígrafe, uma citação bastante reveladora de André Suarès sobre o papel do crítico: “Le vrai critique cherche à faire un art de la critique. S’il veut en faire une science ou un système, c’est par désespoir d’être jamais critique”.

⁹⁰⁰ *ibid.*, p. 38.

⁹⁰¹ *ibid.* O itálico é do autor.

⁹⁰² *ibid.*, p. 39.

Convocando os exemplos de Proust e Gide, em cujas obras “é superiormente manifesta essa objectividade do espírito científico ou filosófico a dentro da criação artística”⁹⁰³, Régio também concorda que “só o crítico dotado duma intuição afim da do criador será capaz de ver e, vendo, de aceitar, o que de mais original traz cada novo artista”⁹⁰⁴. Por outro lado, ao confessar o seu desejo de autoconhecimento enquanto escritor, o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* eleva a defesa do crítico-criador à sua expressão mais completa:

Sempre lutei com o desejo de escrever o que chamaria ensaios de autocrítica. A escrevê-los me tentavam duas razões: Primeira, – a vontade de experimentar quaisquer minhas capacidades críticas perante a minha própria criação, ensaiando aquela difícil objectividade de a mim próprio me tomar por objecto de desinteressado estudo. Segunda, – a vontade de dizer sobre essa mesma criação coisas que me pareciam não ditas, remexendo-a tanto quanto possível até onde ainda o não fora, e ensaiando perante ela o que, melhor ou pior, uma que outra vez tenho ensaiado sobre a obra alheia: uma crítica em que a posição compreensiva e a judicativa se integrem numa superior forma de conhecimento.⁹⁰⁵

Régio pretendia, no fundo, unir, numa mesma personalidade, as facetas de escritor e crítico, completando-se mutuamente e explicando-se relativamente à sua própria obra, tal como intentara Marcel Proust em *Le temps retrouvé*, ao analisar, no interior do seu próprio romance, os processos narrativos e os princípios estéticos que presidiram à sua criação, incrustando na obra a sua própria crítica. O presencista não chegou, porém, a concretizar a sua ambição de auto-análise em sede ficcional, declarando que “nenhum artista se deve explicar por de mais”⁹⁰⁶, sob pena de perverter “a permanente frescura ou pureza da obra”⁹⁰⁷ e de cercear “a sua riqueza de intenções, sugestões e significados”⁹⁰⁸. Régio considerava, pois, que a crítica em geral corria o risco de se tornar esquemática e limitadora em face da irreduzível complexidade da criação: “Bem raro será que toda a complexa criação não transcenda a própria autocrítica mais penetrante”⁹⁰⁹. Ressalve-se, contudo, que Régio não condena nem sequer desvaloriza a actividade crítica, complemento

⁹⁰³ José Régio, “Introdução”, in *Poemas de Deus e do Diabo*, p. 43.

⁹⁰⁴ *ibid.*, p. 61.

⁹⁰⁵ *ibid.*, p. 9.

⁹⁰⁶ *ibid.*, p. 10.

⁹⁰⁷ *ibid.*

⁹⁰⁸ *ibid.*

⁹⁰⁹ *ibid.*

inderrogável da obra de arte no entendimento da sua geração, reservando-lhe, antes, o segundo plano relativamente ao processo de criação.

Assim, consciente da sua posição ancilar em relação à obra de arte, a crítica presencista não procedeu à análise judicativa das obras segundo um esquema formal preestabelecido que lhes prescrevesse as suas próprias normas de criação. Pelo contrário, procedeu à sua inquirição crítica desprovida de preconceitos e disponível para julgá-las em observância de um critério estritamente estético, ou seja, sem a pretensão de validar teses ou legitimar dogmas. Adolfo Casais Monteiro não podia ser mais explícito relativamente ao carácter intransigentemente antidogmático da modalidade de crítica desenvolvida pela sua geração:

Nada de fórmulas: a crítica é, a crítica faz, a crítica deve...; não: a crítica é uma actividade absolutamente instável e frágil; querer estabelecê-la com regras, com receitas e códigos, é condená-la. Essa é a crítica universitária, a crítica que se aprende e se ensina; essa é a crítica de conserva.

Em primeiro lugar, a crítica deve ter a noção da sua humílima atitude de actividade de segundo plano, envolvendo, seguindo a obra nos seus meandros, mas nunca submergindo-a, nunca fazendo-a passar por sua vez ao segundo plano, à categoria de pretexto.

A crítica não deve arrogar-se pretensões de polícia dos costumes; nem de director de consciências; nem de... Nem, em suma, de ditador. Quando a crítica pretende intervir na criação, além de nada conseguir, desacredita-se.⁹¹⁰

O ensaísta de *A palavra essencial* denuncia a improficuidade operatória de uma crítica essencialmente estática e assente em princípios rígidos, como a crítica dogmática, para julgar a produção literária moderna, fundamentalmente dinâmica e que, explícita ou implicitamente, repudia princípios e constrições:

A uma literatura essencialmente dinâmica, aplicou-se uma crítica estática! Pretendeu-se julgar a arte aberta à mais completa manifestação do homem, por uma estética que se baseava na crença de que no homem só vale o que sai filtrado pela razão!⁹¹¹

Defendendo que os críticos não se devem precipitar a “engavetar a alma dum artista em qualquer antecipada e limitadora definição”⁹¹², também Régio sustentou que os críticos

⁹¹⁰ Adolfo Casais Monteiro, “Dificuldades da crítica literária”, pp. 35-36.

⁹¹¹ Adolfo Casais Monteiro, “Divagação a propósito de algumas palavras imprecisas”, in *Considerações pessoais*, pp. 43-44.

se devem reger pelo valor da obra em si e não por teses apriorísticas, rejeitando a crítica de intenção normalizadora e directiva, já que “a primeira condição para dignamente se falar dum escritor sério é aceitá-lo: reconhecê-lo como personalidade própria sobre qual se tornam inúteis (e, a não o serem, só poderiam ser prejudiciais) quaisquer pretensões de crítica dogmatizante e normativa”⁹¹³.

João Gaspar Simões considerou que “substituir os dados imediatos da sensibilidade, ou da inteligência, por qualquer armadura de princípios”⁹¹⁴ aniquilaria a essência da própria noção de arte, “na qual intervêm mais factores sensíveis, vivos e humanos do que científicos ou abstractos”⁹¹⁵. Assim, julgar a obra literária a partir de uma matriz normativa previamente elaborada, à qual ela poderá ou não conformar-se, desvirtuará a função da crítica e descaracterizará a criação em arte, já que o crítico será levado a enaltecer obras medíocres subsumíveis a esse esquema e a negligenciar outras superiores que dele divergem. O autor de *O Mistério da Poesia* fundamenta esta sua asserção na opinião crítica de Ramon Fernandez, um dos principais críticos da NRF a partir de 1923, que, a propósito de T. S. Eliot, observou:

Mais où nous ne sommes plus guidés par un plaisir immédiat e impérieux..., nous risquons de l'être uniquement par une représentation idéale ; nous risquons de substituer cette représentation à la réalité esthétique : d'où confusion nouvelle, pour le moins aussi grave que l'autre, car nous inclinons à mettre une œuvre médiocre qui présentera les caractères que nous avons définis, au dessus d'une œuvre éminente d'où ces caractères seront absents.⁹¹⁶

No seu já citado artigo sobre o crítico William Ernest Henley, Valery Larbaud explana, de forma clara e concisa, a metodologia crítica e os critérios de aferição estética adoptados pela NRF:

Quelque chose de vivant et d'humain a-t-il trouvé là son expression ? Et cette expression est-elle artistique ? Il semble que c'est bien la formule selon laquelle nous jugeons tous, plus ou moins

⁹¹² José Régio, “Introdução”, in *Poemas de Deus e do Diabo*, p. 21.

⁹¹³ *ibid.*, p. 33.

⁹¹⁴ João Gaspar Simões, “Breve introdução à poesia de Adolfo Casais Monteiro”, in *O mistério da poesia – Ensaios de interpretação da génese poética*, col. Civilização Portuguesa, Porto, Editorial Inova, 1971, p. 230.

⁹¹⁵ *ibid.*

⁹¹⁶ Ramon Fernandez, *Messages*, apud João Gaspar Simões, *ibid.*, pp. 229-230.

consciemment, les œuvres littéraires, et que c'est la seule formule qui corresponde au but même de l'art.⁹¹⁷

Estas palavras de Larbaud demonstram que os críticos da *NRF* avaliavam as obras de arte de um ponto de vista estritamente estético, aquilatando apenas a potencialidade criadora do artista. Jacques Rivière explica que,

En toute œuvre ils [les fondateurs de la *NRF*] ne voulaient voir que sa force, que son poids, que sa réalité esthétique ; ils croyaient que l'écrivain peut avoir toutes les opinions, toutes les croyances qu'il lui plaît, mais qu'une seule chose compte, pour ceux qui ont à l'apprécier, c'est le degré de sa puissance créatrice, la plus ou moins grande réserve d'énergie potentielle accumulée dans son esprit ; ils prétendaient ne le juger qu'à l'intensité de l'explosion qu'il produisait en s'exprimant, ou plus exactement, qu'au résidu laissé par cette explosion. Ils pensaient que le génie et même le talent sont choses qui doivent se reconnaître directement, par une sorte d'intuition spécifique, qui est d'autant plus sûre qu'elle est plus pure. En un mot ils essayaient de tâter le pouls au génie, de l'ausculter sans aucun intermédiaire et de former sur l'écrivain un diagnostic aussi indépendant, aussi technique que possible.⁹¹⁸

Contrariamente à maior parte dos críticos seus contemporâneos, os da *NRF* não eram sensíveis ao carácter moral ou imoral da obra de arte e uma das mais marcantes singularidades da revista de Gide foi precisamente o “caractère strictement technique du point de vue qu'elle adopta”⁹¹⁹.

Assim, reclamando uma imperiosa autonomia da criação artística e julgando a obra de arte a partir de um ângulo crítico rigorosamente estético, tanto a *presença* como a *NRF* cultivaram uma crítica eclética, atenta à obra em si e imune à ideologia do seu autor. Dentro desta linha de criticismo conglobante, ambas as revistas se mostraram receptivas ao exame valorativo de qualquer modalidade de criação artística, pois a ponderação do humano em toda a sua complexidade implica também a aceitação de todas as suas formas de expressão esteticamente válidas. Neste sentido, Régio declarou que

(...) penso que, se um crítico literário é, não o advogado duma corrente política ou facção literária, mas um verdadeiro crítico de literatura, portanto um homem a quem os valores literários interessam

⁹¹⁷ Valéry Larbaud, “William Ernest Henley, critique littéraire et critique d'art”, *NRF*, n° 26, Fevereiro de 1911, p. 264.

⁹¹⁸ Jacques Rivière, “Histoire abrégée de La Nouvelle Revue Française” [1918], p. 83.

⁹¹⁹ *ibid.*, p. 84.

sobre quaisquer outros, começará por aceitar todas as correntes, todas as escolas, todos os grupos, todas as individualidades; e, no mesmo criador, todos os seus aspectos.⁹²⁰

No que diz respeito à hermenêutica crítica inclusiva praticada pela *NRF*, também André Gide salientou, em *Souvenirs Littéraires et problèmes actuels*, que

Une autre spécialité (si je puis dire) de la *Nouvelle Revue Française*, qui, elle, fut certes remarquée, mais fort peu comprise, était de ne juger les écrits qu'elle publiait que d'après leur qualité et nullement d'après leur tendance, d'accepter l'excellent sans aucun souci de la couleur qu'il pouvait avoir – ce qui permettait de ne donner que du meilleur.⁹²¹

A actividade crítica da *presença* deriva, em conclusão, do encontro com o conceito de crítica da *NRF*, alicerçado na ausência de normas rígidas ou dogmas preestabelecidos, na supremacia do estético e numa interação mutuamente iluminadora entre crítica e criação.

⁹²⁰ José Régio, “Introdução”, in *Poemas de Deus e do Diabo*, p. 54.

⁹²¹ André Gide, *Souvenirs Littéraires et problèmes actuels*, Ecole Supérieure des Lettres de Beyrouth, Les Lettres Françaises, 1946, p. 49.

4.3. A *presença* e a consumação de um projecto de cosmopolitismo estético-literário

4.3.1. Para uma apologia do *déracinement*: de André Gide à *presença*

Gide é, na verdade, um laboratório em que as mais altas influências se combinam; mas um laboratório em que o preparador domina.⁹²²

A 29 de Março de 1900, numa conferência pronunciada na *Libre Esthétique* de Bruxelas e intitulada “De l’influence en littérature”⁹²³, André Gide fazia a apologia das influências, ou melhor, de todas as influências, advogando que “une influence n’est pas bonne ou mauvaise d’une manière absolue, mais simplement par rapport à qui la subit”⁹²⁴.

Partindo da premissa segundo a qual “il n’est pas possible à l’homme de se soustraire aux influences”⁹²⁵, o conferencista propunha-se encetar a apologia do *influenciado*, nele distinguindo dois tipos de influências: as naturais e as humanas. Nas primeiras distingue o autor duas classes: as comuns (aquelas que tendem a reduzir o indivíduo ao tipo comum) e as particulares (aquelas que opõem o indivíduo à comunidade). Nesta última categoria, Gide valoriza a influência exercida por um país estrangeiro, que ele considera uma das mais relevantes por se tratar de uma *influência de eleição*, ou seja, de uma opção deliberada (ressalvando raras excepções) por parte do influenciado, que elege determinado país porque se identifica com ele e deseja a sua influência. Ao deixar-se influenciar, o indivíduo estabelece, com o país influenciador, laços de parentesco que, numa dinâmica especular, instigarão o seu autoconhecimento:

(...) les influences agissent par ressemblance. On les a comparées à des sortes de miroirs qui nous montreraient, non point ce que nous sommes déjà effectivement, mais ce que nous sommes d’une façon latente.⁹²⁶

⁹²² João Gaspar Simões, “Sobre André Gide e o génio francês”, *presença*, Tomo I, Série I, nº 12, 9 de Maio de 1928, p. 8.

⁹²³ André Gide, *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1990, pp. 9-21. A conferência foi publicada, em Maio de 1900, na revista *l’Ermitage* e, em 1903, nos *Prétextes*.

⁹²⁴ *ibid.*, p. 9.

⁹²⁵ *ibid.*, p. 10.

⁹²⁶ *ibid.*, p. 12.

Se as influências naturais são geralmente perspectivadas como um meio de autognose, o mesmo não acontece com as influências humanas, as mais temidas pelo indivíduo que receia ver diluída a sua personalidade, um medo que, aliás, o conferencista diagnostica como constituindo uma doença típica do homem contemporâneo: “une peur toute moderne, dernier effet de l’anarchie des lettres et des arts”⁹²⁷. Essas personalidades pretensamente originais, que temem as influências de outras personalidades, são severamente causticadas pelo autor, que atribui tal postura a um sintoma de debilidade e à penúria do seu génio criador, pois, ao recusarem o impulso que as poderia conduzir à descoberta de si próprias, demonstram que nada de verdadeiramente novo existe nelas susceptível de ser revelado:

Ceux qui craignent les influences et s’y dérobent font le tacite aveu de la pauvreté de leur âme. Rien de bien neuf en eux à découvrir, puisqu’ils ne veulent prêter la main à rien de ce qui peut guider leur découverte. Et s’ils sont si peu soucieux de se retrouver des parents, c’est, je pense, qu’ils se pressentent fort mal apparentés.⁹²⁸

Gide sustenta que todas as influências devem ser encorajadas e que os grandes espíritos, ao invés de temê-las, as procuram avidamente. Ele próprio confessa beber prodigamente em todas as fontes e transfigurar as influências absorvidas em eclética matéria-prima que alimente a sua própria criação artística:

A Rome, près de la solitaire petite tombe de Keats, quand je lus ses vers admirables, combien naïvement je laissais sa douce influence entrer en moi, tendrement me toucher, me reconnaître, s’apparenter à mes plus douteuses, à mes plus incertaines pensées.⁹²⁹

Assim, as influências reforçam os criadores de génio já robusto e aniquilam os criativamente fracos, simples *pasticheurs*, incapazes de compreenderem a obra de arte, apreendida apenas na sua face perfunctória e efémera. Já o verdadeiro artista, aspirando às mais profundas influências, penetrará no âmago da obra, para tentar perscrutar o

⁹²⁷ *ibid.*, p. 16.

⁹²⁸ *ibid.*, p. 15.

⁹²⁹ *ibid.*, p. 13.

pensamento que presidiu à sua gestação, uma vez que “les grands artistes n’ont jamais craint d’imiter”⁹³⁰.

Ao elogio do influenciado segue-se o do influenciador, que é, por natureza, o homem das influências – sofridas e exercidas: “Tout grand homme est un influenceur”⁹³¹. Falar de influenciador implica também falar da sua responsabilidade perante outrem, ou seja, perante todos aqueles que por ele se deixarão influenciar. Sem descurar nem enjeitar tal responsabilidade, o mestre dos *Prétextes* não deixa, no entanto, de sublinhar que as influências nada criam, apenas despertam:

Ceux que la littérature a tués, je pense qu’ils portaient déjà la mort en eux ; ceux qui se sont faits chrétiens étaient admirablement prêts pour l’être ; l’influence, disais-je, ne crée rien : elle éveille.⁹³²

Gide passa, então, à noção de grupo – que em torno dele se constitui, que só graças a ele existe e sem o qual ele próprio não poderia existir –, rematando a conferência com uma convicção lapidarmente expressa: “il [l’artiste] ne se suffit pas à lui-même”⁹³³. Por outras palavras, sem influenciados não há influenciador:

Il [l’artiste] n’y suffit pas, il le sent. Il a besoin d’adjoints, de substituts, de secrétaires. – “ Un grand homme, dit Nietzsche, n’a pas seulement son esprit, mais aussi celui de tous ses amis. ” - Chaque ami lui prêtera ses sens ; bien plus : vivra pour lui. Lui se fait centre (oh ! malgré lui), il regarde et profite de tout. Il influence : d’autres vivront et joueront pour lui ses idées ; risqueront le danger de les expérimenter à sa place. (...) Voilà pourquoi j’ai eu soin de faire d’abord l’apologie des influencés, - pour pouvoir à présent oser dire qu’ils sont indispensables aux grands hommes.⁹³⁴

Este texto traduz exemplarmente um dos traços idiossincráticos da personalidade criadora do autor dos *Prétextes*: a sua abertura ao outro. No entanto, o seu insaciável

⁹³⁰ *ibid.*, p. 19.

⁹³¹ *ibid.*, p. 20.

⁹³² *ibid.* Tendo sido um proeminente influenciador, Gide também teve que lidar com o problema da responsabilidade. Em 1931, é publicado um panfleto extremamente virulento contra o autor e as suas obras, intitulado *Un malfaiteur: André Gide*, em que era acusado de homicídio. Etienne Privaz, o signatário do libelo, culpava Gide de ter pervertido a alma do seu filho e de o ter levado ao suicídio. (Etienne Privaz, *Un malfaiteur: André Gide*, Paris, Albert Messein, 1931). Gide insere, no seu *Diário*, a 23 de Junho de 1931, uma nota a propósito do infame folheto, que ele considera um “amas d’imputations sans fondement, de citations inexactes, d’attaques virulentes (...) Bref: une galéjade”. (*Journal 1926-1950*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 284).

⁹³³ *ibid.*

⁹³⁴ *ibid.*, pp. 20-21.

apetite de conhecer e a sua apaixonada curiosidade pelas mais diferentes vozes e culturas haviam já sido amplamente explanadas num dos seus textos mais célebres e polémicos – “A propos des déracinés”⁹³⁵ –, cuja apóstrofe inicial não podia ser mais eloquente:

Né à Paris, d’un père uzétien et d’une mère normande, où voulez-vous, monsieur Barrès, que je m’enracine ?

J’ai donc pris le parti de voyager.⁹³⁶

Nesse artigo, em que se propunha recensear o livro de Maurice Barrès – *Les Déracinés*⁹³⁷ –, Gide sublinha a importância do apelo diaspórico e do *déracinement*, confessando que já tinha instigado muita gente à viagem e ao afastamento das suas raízes, pois a educação natural do homem consiste em arrancá-lo aos seus pais, à sua família, ao seu lar, à sua pátria e até à sua religião, para o largar no vasto mundo. Assim, à tese de Barrès, que apelava aos homens para que se enraizassem na sua terra e nos seus mortos, Gide contrapunha que “le déracinement peut être une école de vertu”⁹³⁸, uma vez que o contacto do indivíduo com elementos novos e estrangeiros obrigá-lo-á a um esforço de adaptação, revelador das suas mais raras e latentes virtudes. Nestes termos, a verdadeira instrução do indivíduo reside na sua capacidade de *déracinement* e *dépaysement*: “Et peut-être pourrait-on mesurer la valeur d’un homme au degré de dépaysement (physique ou intellectuel) qu’il est capable de maîtriser”⁹³⁹. Gide sublinha, no entanto, que a instrução pelo desenraizamento só é possível nos espíritos fortes e audaciosos, capazes de se aculturarem ao estrangeiro e a situações de mudança. Os espíritos fracos, temerosos e medíocres entregar-se-ão a um contentamento acomodatório na busca do seu próprio conforto e no enraizamento. Assim, tal como as influências, também o desenraizamento dá alento os fortes e abate os fracos:

⁹³⁵ *ibid.*, pp. 29-33.

⁹³⁶ *ibid.*, p. 29.

⁹³⁷ Romance publicado em 1897 e que relata a história de sete jovens da Lorraine que abandonam a sua terra natal e partem para Paris. Nesse romance de tese, Barrès defende a teoria do “déraciné”, que é aquele que abandonou a sua pátria de origem e se isolou da sua nação. Tendo desertado da sua pátria e perdido o verdadeiro sentido de patriotismo e tradição da sua raça, o *déraciné* não passa de um simples indivíduo que, para Barrès e os outros nacionalistas, emblematicamente personifica os estrangeiros, os judeus, os protestantes e os maçons. *Les Déracinés*, juntamente com *L’Appel au Soldat* e *Leurs figures*, constituem a trilogia do “Roman de l’énergie nationale”.

⁹³⁸ *ibid.*, p. 31.

⁹³⁹ *ibid.*, p. 32.

Toute instruction est un déracinement par la tête. Plus l'être est faible, moins il peut supporter d'instruction. (...) L'instruction, apports d'éléments étrangers, ne peut être bonne qu'en tant que l'être à qui elle s'adresse trouvera en lui de quoi y faire face ; ce qu'il ne surmonte pas risque de l'accabler. L'instruction accable le faible.

Oui, mais le fort en est fortifié.⁹⁴⁰

Les déracinés e a polémica que em torno deles se gerou proporcionaram a Gide a oportunidade de secundar a lição essencial das suas *Nourritures Terrestres*, expressivamente sintetizada no famoso grito de revolta de Ménalque: “Familles, je vous hais! foyers clos; portes refermées; possessions jalouses du bonheur”⁹⁴¹. O inquietante mestre do cantor das *Nourritures* insurgia-se assim contra a conformação do indivíduo à sua hereditariedade, à monotonia dos hábitos, ao conforto adquirido e ao sentimento de posse. Convocando a sua própria experiência, Ménalque apelava ao desenraizamento, à abertura ao mundo exterior e ao espírito de aventura:

(...) A dix-huit ans, quand j'eus fini mes premières études, l'esprit las de travail, le cœur inoccupé, languissant de l'être, le corps exaspéré par la contrainte, je partis sur les routes, sans but, usant ma fièvre vagabonde. (...) Je traversai des villes, et ne voulus m'arrêter nulle part. Heureux, pensais-je, qui ne s'attache à rien sur la terre et promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités. Je haïssais les foyers, les familles, tous lieux où l'homme pense trouver un repos ; et les affections continues, et les fidélités amoureuses, et les attachements aux idées – tout ce qui compromet la justice ; je disais que chaque nouveauté doit nous trouver toujours tout entiers disponibles.⁹⁴²

Espírito aberto e cosmopolita, de “natureza errática e inquieta”⁹⁴³, Gide foi um incansável e destemido viajante. Tendo avidamente absorvido todas as influências a que se encontrou exposto, o autor das *Nourritures* também influenciou, e a sua influência, ressonante e duradoura, estende-se à geração da *presença*.

Na senda de Gide, também os presencistas se insurgiram contra um confinante paroquialismo literário, proclamando que uma literatura nacionalista é estéril e que não se deve temer as influências de outras literaturas. Afirmando que “como na génese humana, será sempre mais fecundo o cruzamento com espécies de casta diferente do que com

⁹⁴⁰ *ibid.*, p. 31.

⁹⁴¹ André Gide, *Les Nourritures Terrestres suivi de Les Nouvelles Nourritures*, Paris, Gallimard, 1980, p. 69.

⁹⁴² *ibid.*, p. 67.

⁹⁴³ Eugénio Lisboa, “No centenário de André Gide”, in *Crónica dos anos da peste*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996, p. 252.

espécies da mesma casta”⁹⁴⁴, João Gaspar Simões retonalizava esta recusa de nacionalismo ou casticismo em função da teoria do desenraizamento da cultura propalada pelo mestre francês, que ditava que a literatura, como a árvore, se torna mais frondosa depois de transplantada:

Sou daqueles que pensam que a melhor árvore é a transplantada. Não creio na fecundidade da vergôntea cuja raiz só conhece uma qualidade de terra. Penso, portanto, que uma literatura impermeável a influências estrangeiras é uma literatura estéril.⁹⁴⁵

Este princípio encontra-se reincidentemente exposto na *presença*, em especial no artigo intitulado “Nacionalismo em Literatura”⁹⁴⁶, em que Gaspar Simões identifica a verdadeira instrução do homem com a expansão das suas fronteiras culturais, insistindo no papel desempenhado por uma cultura diferenciada e universal na génese e eclosão de uma personalidade artística: o contacto com o estrangeiro catalisa as qualidades latentes do artista. Assim, a verdadeira obra de arte não promana apenas do génio nacional, mas sim da acção concertada da díade nacional / universal:

É na sua dualidade que reside o verdadeiro significado nacional – universal da obra de arte. (...) Não é, portanto, dum único elemento – o elemento nacional – que vivem as grandes criações da literatura – mas da coexistência desse tão propugnado pelos nossos casticistas – com um outro dum valor bem mais apreciável – o elemento universal, *humano*, de compreensão geral e eterna.⁹⁴⁷

Estas palavras remetem-nos inevitavelmente para um texto que Gide intitulou “Nationalisme et Littérature”⁹⁴⁸ – sublinhe-se a sintomática semelhança dos títulos –, em que o crítico francês assevera que “aucune œuvre d’art n’a de signification universelle qui n’a d’abord une signification nationale; n’a de signification nationale qui n’a d’abord une signification individuelle”⁹⁴⁹ e que os grandes artistas “sont le plus souvent des produits d’hybridations et le résultat de déracinements, de transplantations”⁹⁵⁰.

⁹⁴⁴ João Gaspar Simões, “Individualismo e cultura”, *presença*, Tomo I, nº5, (4 de Junho de 1927), p. 4.

⁹⁴⁵ João Gaspar Simões, “Defesa da poesia moderna contemporânea”, in *Novos Temas*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1938, p. 60.

⁹⁴⁶ *presença*, Tomo I, nº7, (8 de Novembro de 1927), pp. 1-2.

⁹⁴⁷ *ibid.*, p. 2.

⁹⁴⁸ André Gide, *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, pp. 177-180.

⁹⁴⁹ *ibid.*, p. 178.

⁹⁵⁰ *ibid.*, p. 179.

Assim, os jovens da *presença* não só não se esquivaram às influências, como nunca renegaram o influxo do pensamento (meta)literário do mestre dos *Prétextes* na sua doutrinação crítica e estética. Com efeito, foi na *NRF* de orientação gideana, que os presencistas encontraram o estímulo fundamental à concretização do seu projecto de cosmopolitismo estético-literário.

4.3.2. O papel mediador da *NRF* na divulgação das literaturas estrangeiras em Portugal

Tal como já foi oportunamente sublinhado no primeiro capítulo deste trabalho, uma das características axiais da *NRF* foi o seu espírito de abertura ao estrangeiro, acompanhado de uma intensa actividade de divulgação junto do público francês das mais diversas culturas, através de um diligente trabalho de tradução. Com efeito, o contacto com o romance russo de Dostoievski e Tolstoï, com a literatura escandinava de Ibsen, Bjornson e Strindberg, com a literatura inglesa de Stevenson, Dickens e Defoe, assim como com as literaturas alemã e italiana, não deixou de apurar a apetência cosmopolita da *NRF*, cujo projecto de alargamento das fronteiras culturais inspirou fortemente os jovens presencistas, tal como refere Miguel Torga, em *A Criação do Mundo*, a propósito da recepção dos autores estrangeiros no grupo da *Vanguarda (presença)*:

À porfia, cada qual ia descobrindo o seu autor. Joyce, Chestov, Bergson, Fernão Mendes Pinto, Dostoievsky passaram a conviver connosco à mesa do café. Era um arco-íris humano que abarcava o mundo. Fiéis à grandeza do passado, esforçávamo-nos por dar-lhe continuidade e renovo. (...) Até nas tabernas da boémia desfraldávamos o pendão da revolta, no esforço hercúleo de abalar as raízes da Coimbra petrificada na tradição. (...) Queríamos ser a autenticidade dum Portugal local, que desejávamos tornar universal.⁹⁵¹

Com efeito, uma das preocupações omnipresentes da *presença* consistiu na abertura de Portugal ao mundo e na valorização de uma arte moderna internacional, através da recepção e divulgação das tendências e manifestações da literatura estrangeira contemporânea, no propósito de combater o proverbial paroquialismo do panorama cultural português.

⁹⁵¹ Miguel Torga, *A criação do mundo*, “O terceiro dia”, pp. 83-84.

Antes da *presença*, já a vanguarda de *Orpheu* se havia empenhado em “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço”⁹⁵², uma arte moderna “maximamente desnacionalizada”⁹⁵³, aglomerando “dentro de si todas as partes do mundo”⁹⁵⁴, ou seja, uma literatura nacional permeável ao diálogo com outras literaturas e apetente para um intercâmbio estético e cultural:

Os contactos culturais, abundantes e mutuamente contraditórios, logram vitalizar uma nação e uma literatura quando operam sobre uma consciência nacional pronta a sintetizá-los. (...) O contacto com culturas ricas só serviu para nos levar a um despertar nacional. (...) Não somos portugueses que escrevem para portugueses; isso deixamo-lo nós aos jornalistas e aos autores de artigos de fundo políticos. Somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização; nada somos por enquanto, mas aquilo que agora fazemos será um dia universalmente conhecido e reconhecido.⁹⁵⁵

Fernando Pessoa dava, deste modo, voz a uma postura de aculturação literária que os presencistas viriam a glosar doutrinariamente e a concretizar na sua prática literária.

Assim, na esteira de Pessoa, assim como na de André Gide, João Gaspar Simões insurge-se contra um confinante nacionalismo literário, considerando que a obra de arte será “tanto mais original e mais pura quanto mais universal e antagónica a cultura do artista”⁹⁵⁶. Enfatizando a importância do “papel que a cultura diferenciada e universal desempenha na formação e no descobrimento duma personalidade artística”⁹⁵⁷, o presencista advoga uma necessária europeização da literatura portuguesa:

Revoltemo-nos, pois, contra esse espírito pretensioso e provinciano do escritor português, que, olhando o mundo do seu ponto mais excêntrico, supõe olhá-lo do próprio centro – dignificando a nossa literatura pela introdução nela dum espírito superior, europeu, compreensivo.⁹⁵⁸

No ensaio “O Pavor da Desnacionalização”, Adolfo Casais Monteiro recupera a fórmula gideana, segundo a qual *quanto mais nacional for a arte, mais universal ela será*,

⁹⁵² Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, s.d., p. 113.

⁹⁵³ *ibid.*, p. 114.

⁹⁵⁴ *ibid.*

⁹⁵⁵ *ibid.*, pp. 120-121.

⁹⁵⁶ João Gaspar Simões, “Individualismo e cultura”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº5, 4 de Junho de 1927, p. 4.

⁹⁵⁷ João Gaspar Simões, “Nacionalismo em literatura”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº7, 8 de Novembro de 1927, p. 1.

⁹⁵⁸ *ibid.*, p. 2.

e completa-a, acrescentando que “quanto mais individual mais nacional”⁹⁵⁹. Na perspectiva de Casais Monteiro, os espíritos verdadeiramente criadores possuem uma individualidade própria, incorruptível, e uma forte consciência nacional. Assim sendo, esses espíritos não devem temer as influências estrangeiras, “indispensáveis à expansão das suas qualidades”⁹⁶⁰, pois, longe de coagirem a uma imitação pura e simples, elas estimulam antes uma “indispensável interpenetração das literaturas, sem as quais qualquer país ficaria reduzido a um beco sem saída”⁹⁶¹. Assim, uma literatura insulada estará irremediavelmente condenada à morte, já que a abertura às grandes correntes universais instiga e consolida o espírito criador, o que explica que as épocas literárias mais fecundas sejam aquelas em que mais intensa se revelou a circulação intercultural:

Uma literatura que viva só de si própria, isolada de qualquer contacto com as literaturas dos outros países, será uma literatura condenada à morte por consumpção; à morte irremediável, porque o próprio de todo o espírito vivo e criador é abrir-se às grandes correntes universais, arejar ao contacto de tudo o que é também vivo e criador, venha donde vier. As maiores épocas de todas as literaturas são precisamente aquelas em que os contactos com as outras são mais largos e profundos. Só perde em contacto com o que é superior o talentozinho frouxo, sem força própria, que qualquer vento dobra e deforma.⁹⁶²

Foi de acordo com estas coordenadas orientadoras que a *presença* procurou encorajar uma “acção europeizante”⁹⁶³ e se impôs a árdua tarefa de tornar a cultura portuguesa partícipe do contexto da Europa moderna, assumindo-se como veículo de divulgação, em Portugal, dos nomes mais proeminentes das literaturas estrangeiras, até então desconhecidas ou negligenciadas. Neste sentido, um dos seus principais propósitos consistiu em “estudar e divulgar entre nós (...) aqueles escritores estrangeiros cuja obra, revolucionária de espírito e forma, era entre nós caluniada, mal conhecida, desconhecida”⁹⁶⁴. Deste desiderato encontram-se inúmeros vestígios, nas páginas da revista, quer através da criação de secções vocacionadas especificamente para esse efeito,

⁹⁵⁹ Adolfo Casais Monteiro, “O Pavor da Desnacionalização”, in *De pés fincados na terra*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p. 85.

⁹⁶⁰ *ibid.*, p. 87.

⁹⁶¹ *ibid.*

⁹⁶² *ibid.*, pp. 85-86.

⁹⁶³ Adolfo Casais Monteiro, “A escola de poesia subjectiva, desenvolvida no culto de Proust e de Gide”, in *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 33.

⁹⁶⁴ José Régio, “Uma opinião do Sr. Dr. Joaquim de Carvalho sobre a presença”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº35, Março-Maio de 1932, p.19.

quer através de uma regular actividade crítica e ensaística, quer ainda através da abertura das suas páginas à colaboração de artistas estrangeiros.

Assim, logo a partir do nº 12, surge a secção “Correio da presença”, com o intuito de registar as novas publicações (livros, jornais, revistas ...) que iam surgindo em Portugal e, sobretudo, no estrangeiro, disponibilizando ao leitor um guia representativo da actualidade literária internacional.⁹⁶⁵

No nº 19, dá-se início à publicação da secção “presença regista”, na qual “se tomará nota, com a independência costumada, de todo e qualquer acontecimento artístico merecedor de nota”⁹⁶⁶, seja ele “o aparecimento dum livro notável, a abertura duma exposição, a interpretação superior de qualquer papel por qualquer dos nossos actores, a passagem, nos nossos *écrans*, dum filme excepcional, a gravação, em disco, duma variação de Artur Paredes, etc”⁹⁶⁷. Sublinha-se ainda que o facto de a *presença* “citar um livro, um *film*, etc., implica da parte dela um certo aplauso: pois o fim de tal citação é chamar sobre o dito livro, *film*, etc., a atenção daquelas pessoas que dêem à *presença* a honra da sua simpatia”⁹⁶⁸. Note-se que “além do registo, mais miudamente feito, do dia-a-dia artístico de Portugal – propõe-se ainda a *presença* arquivar as obras capitais do dia-a-dia artístico estrangeiro”⁹⁶⁹.

Também às secções “Crítica” e “Comentário” se confia importante papel na recepção e divulgação das literaturas estrangeiras, uma vez que, ao criticar ou comentar os

⁹⁶⁵ No nº 31-32 (Março-Junho de 1931, p. 31), por exemplo, *presença* informa o leitor da publicação de várias revistas e jornais estrangeiros, nomeadamente *Les Cahiers du Sud*, *Itália*, *La quinzaine critique*, *El Progreso* (Buenos Aires – Argentina), *L'Esprit français*, *La Cruz del Sur* (Uruguai), *Orto* (Cuba), *Nosotros*, *V.O.K.S.* (Organe de la société pour relations culturelles entre l'U.R.S.S. et l'étranger), *Rolivar*, *El Espectador* (México), *L'En Dehors*, *La Gaceta Literária*, *Riachuelo* (Buenos Aires), *La liberta*. No nº 36 (Novembro de 1932, p. 15), surgem novas publicações estrangeiras: *América Nueva* (Uruguai), *Claridad* (Buenos Aires), *El Libro y el Pueblo* (México), *Le Mois*, *Les Nouvelles Soviétiques*, *Letras – Revista de Arte y Ciencias* (Buenos Aires), *Megáfono* (Buenos Aires), *Sur* (Buenos Aires), *União Nacional* (Luanda). Com o decurso do tempo, esta rubrica vai sendo aperfeiçoada. Assim, no nº 47 (Dezembro de 1935, p. 23) será subdividida em várias secções: “Livros” (de autores portugueses, espanhóis, latino-americanos, alemães); “Jornais e Revistas recebidos regularmente” – “De Portugal”, “Do Estrangeiro” – e aqui temos, entre outras, referência à *Nouvelle Revue Française*, *Eurydice*, *Lírica* (Génova), *Occidente* (Roma), *Augustea* (Roma), *l'Italia Letteraria* (Roma), *P.A.N.* (Madrid), *Noreste* (Zaragoza), *Caballo Verde* (Madrid), *Isla* (Cádiz), etc. No nº 51 (Março de 1938, p. 16), a secção das revistas encontra-se já organizada por nacionalidades – “Recebemos regularmente”: Portuguesas: *Arquivo Histórico da Madeira*, *Brotéria*, *Canção do Sul*, *Nação Portuguesa*, *Portucale*, *Revista de Portugal*, *Seara Nova*, *Sol Nascente*; Francesas: *Cahiers du Sud*, *La Nouvelle Revue Française*; Brasileiras: *Pernambuco*; Argentinas: *Columna*, *Fábula*, *Norte*; Cubanas: *Orto*. Estes exemplos indiciam o espírito abertamente cosmopolita da *presença*, cujos horizontes ultrapassam as fronteiras da Europa e são também extensivos às literaturas latino-americana, brasileira, russa e dos P.A.L.O.P.

⁹⁶⁶ “*presença regista*”, Tomo I, Série I, nº 19, Fevereiro-Março de 1929, p. 11.

⁹⁶⁷ *ibid.*

⁹⁶⁸ *ibid.*

⁹⁶⁹ *ibid.*

autores e suas obras, a *presença* procede inevitavelmente ao recenseamento e apreciação do panorama artístico nacional e internacional. Com efeito, a acção cosmopolita e difusora da revista coimbrã deve-se, essencialmente, à actividade crítica e ensaística dos seus colaboradores que, através dos seus estudos e reflexões, trouxeram para as suas páginas os grandes vultos da literatura internacional (russa, alemã, escandinava, inglesa, francesa, italiana, espanhola, brasileira e literaturas africanas de expressão portuguesa), convertendo a publicação numa instância de mediação artística internacional.

Assim, seguindo o exemplo da *NRF*, que abriu as suas páginas a todas as novidades de inspiração e de expressão, esquivando-se a um nacionalismo limitador, também a *presença* repudiou os constrangimentos derivados de um conceito estreitamente nacionalista de literatura, considerando que as únicas fronteiras de uma obra de arte são as da própria criação e imputando aos escritores portugueses uma percepção restritiva de cultura, que, inviabilizando a renovação e o enriquecimento, conduz a um empobrecedor desconhecimento da arte moderna:

O escritor português – sobretudo o contemporâneo, e o embebido de nacionalismo – possui uma cultura estreita, circunscrita a meia dúzia de autores franceses que lhe fornecem o seu próprio nacionalismo – e a muitos autores portugueses dos menos bons.⁹⁷⁰

Estas palavras de João Gaspar Simões reenviam para um modelo dominante na configuração das relações culturais luso-francesas – o da imagem da França enquanto espelho. Os escritores portugueses em geral e os presencistas em particular reconheciam à literatura e à cultura francesas um prestígio que concorria para a instituição da França como pólo irradiador de códigos estéticos e culturais. No entanto, Gaspar Simões assume uma posição de prudente reserva relativamente à eleição da França como *modelo* a seguir. Embora seja um defensor da abertura ao estrangeiro e um indefectível admirador da cultura francesa, o presencista rejeita uma atitude de replicação passiva ou de inércia imitativa em relação aos modelos literários franceses que, na sua perspectiva, se podem revelar potencialmente nocivos. Assim, preocupado em defender e preservar a originalidade nacional, o crítico português recusa a subordinação a um código cultural hegemónico, indo assim ao encontro do conceito gideano de *influências*, segundo o qual todas as influências

⁹⁷⁰ João Gaspar Simões, “Nacionalismo em Literatura”, *presença*, Tomo I, Série I, nº7, 8 de Novembro de 1927, p. 1.

devem ser encorajadas, não no sentido da pura imitação, mas na qualidade de estímulo e enriquecimento da pulsão criativa do artista.

Ora, foi em consonância com esta linha de pensamento que a *presença* assimilou os ecos crítico-doutrinários da *NRF*, no tocante à concretização do seu programa de cosmopolitismo estético-literário, funcionando não só como modelo matricial deste projecto, mas também, e sobretudo, como mediadora da recepção e divulgação das literaturas estrangeiras em Portugal. Se por um lado, a língua francesa, então considerada como uma “língua universal”⁹⁷¹, foi o veículo idiomático de acesso às restantes literaturas, já que era pela intermediação das traduções francesas que os presencistas acediam às obras dos autores estrangeiros, por outro, os críticos da *NRF* sugeriam aos da *presença* o instrumentário crítico necessário para a apreensão e análise dessas obras. Não será, portanto, abusivo afirmar que a revista de Gide foi uma placa giratória entre a cultura portuguesa e as outras culturas.

Assim, foi por via francesa que os presencistas tomaram contacto com as teorias psicanalíticas de Freud que tão indelével marca neles deixaram. A influência do psicanalista austríaco subjaz, de forma nítida, ao pensamento estético-literário de João Gaspar Simões que acentua a importância da descoberta do inconsciente na pronunciada fisionomia individualista que tipifica a arte moderna:

A descoberta do inconsciente e a sua colaboração nas mais rudimentares manifestações psíquicas; o espírito de análise e a exploração dos recônditos interstícios da alma humana; a dissociação das sensações e a sua combinação em gamas subtilíssimas; a revelação do mundo extraordinário das nevroses e a criação inconsequente, biológica, das figuras novelísticas – colaboraram decisivamente nessa feição individualista que a literatura contemporânea tão maravilhosamente ostenta.⁹⁷²

Talvez por isso, Adolfo Casais Monteiro chega mesmo a referir que as tendências críticas de Gaspar Simões “poderiam reduzir-se a um denominador comum, do qual só faz grave saliência o Freud, que está ali como Pilatos no credo”⁹⁷³.

⁹⁷¹ Lionello Fiumi, “Panorama da poesia italiana de hoje”, Tradução de Adolfo Casais Monteiro, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 44, Abril de 1935, p. 7.

⁹⁷² João Gaspar Simões, “Individualismo e universalismo”, *presença*, Tomo I, Série I, nº4, 8 de Maio de 1927, p. 1.

⁹⁷³ Adolfo Casais Monteiro, “Nem com Poe, nem com Brémond, nem com Freud”, in *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 41.

Régio, por seu turno, esforça-se por atingir o seu “mundo profundo”⁹⁷⁴, numa sondagem poética do inconsciente. O autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* considera a obra de Freud como uma das mais fecundas do século XX, a par de nomes como os de Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Picasso, Marinetti, Grosz, Reverdy, Vlaminc, Van Gogh, Emile Rousseau, Utrillo, Rouault, Chagall, Claudel, Proust, Gide, Pirandello, Shaw, entre outros:

Freud, que revolucionou a psicologia, a psiquiatria, a crítica; (Depois de Bergson ter revolucionado a filosofia) que nos denunciou (ó Rimbaud!) estudou, e explora este mar de vida obscura, este abismo que nós trazemos dentro de nós, esta estância dos Fados – o Sub-Consciente!⁹⁷⁵

À psicanálise de Freud veio associar-se a filosofia intuicionista de Bergson, ambas enformando o psicologismo da *presença* assente na fusão entre o racional e o irracional. O individualismo intuicionista assume-se como um dos traços mais distintivos da teorização presencista, ocupando um lugar de destaque na própria definição do modernismo português, concebido como “uma arte toda intuitiva, directa ou indirectamente filiada em Bergson”⁹⁷⁶.

Entre as literaturas estrangeiras que maior influência exerceram sobre a estética presencista, nomeadamente no que diz respeito à teoria do romance e, no interior desta, à atitude perante o romance de análise psicológica, encontra-se a literatura russa, a que os presencistas tiveram acesso em segunda mão, uma vez que os autores russos chegavam a Portugal traduzidos em francês. Com efeito, a *NRF* – que, desde cedo, dedicou assídua atenção às letras soviéticas – desempenhou um papel fundamental na divulgação, em França e no estrangeiro, dos autores russos que os presencistas cedo adoptarão como modelos, tais como Tolstói e, sobretudo, Dostoievski, que será guindado à categoria de mestre. João Gaspar Simões não se cansará de reverberar a dívida que os presencistas contraíram para com a *NRF* e, sobretudo, para com Gide, devendo-lhes o desvendamento das complexidades e dos mistérios da obra daquele subtil arqueólogo das profundezas humanas, responsável pela “revelação dinâmica do mecanismo psicológico”⁹⁷⁷, ou seja, da

⁹⁷⁴ José Régio, *As encruzilhadas de Deus*, Lisboa, Portugal Editora, 1970, p. 84.

⁹⁷⁵ José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, *presença*, Tomo I, Série I, nº 9, 9 de Fevereiro de 1928, p. 8.

⁹⁷⁶ José Maria dos Reis Pereira, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, p. 56.

⁹⁷⁷ João Gaspar Simões, “Depois de Dostoievski”, *presença*, Tomo I, Série I, nº6, 18 de Julho de 1927, p. 2.

“transposição efectiva do interno drama das consciências para o externo conflito dos seres, conversão dum obscuro drama espiritual num não menos obscuro conflito físico”⁹⁷⁸. Em Dostoievski, assevera ainda Gaspar Simões, “tudo é vivo”⁹⁷⁹, tendo sido ele que “lançou o fermento vital aonde ele se havia estiolado”⁹⁸⁰ e que “acorreu à salvação da novela ocidental”⁹⁸¹, graças a uma “contribuição vital, biológica”⁹⁸².

Atraído pela temática metafísica e concebendo a arte como “uma expressão transfiguradora da mera expressão vital; um jogo em que se revelam todas as fundas intenções dos homens”⁹⁸³, José Régio não podia deixar de ser seduzido pelo génio de Dostoievski. É ele próprio quem o confessa, em carta dirigida a Gaspar Simões, a 10 de Setembro de 1927:

Comprei, devido a Você, o que lhe agradeço, o *Journal des Faux Monnayeurs*. É curiosíssimo e precioso para quem sonhe entrar na intimidade de Gide. Também tenho lido bastante Dostoievski. *O Idiota* exaltou-me. Não cheguei a concluir *Os Irmãos Karamazov*, e o livro ia-me subjugando de página para página. Confesso, no entanto, que a impressão que me causa *O Idiota* (não sei se por motivos mais pessoais do que críticos) é muito mais profunda. Tentando já falar como crítico, *O Idiota* parece-me dos livros mais bárbaros, menos construídos, do Autor, mas talvez um pouco por isso mesmo dos mais completos, complexos e originais. Todo ele está cheio da alma e até da vida de Dostoievski.⁹⁸⁴

Rastreando a influência exercida pela NRF no grupo da *presença*, Álvaro Manuel Machado refere que ambas as revistas pretenderam afastar a literatura da contingência política e social, com privilégio da imaginação psicológica procedente da introspecção e da *re-criação* do mundo. Ora, é precisamente nesse contexto que se deve entender a influência de Dostoievski⁹⁸⁵. Na opinião do crítico, a recepção do modelo dostoievskiano, assimilado ao de Camilo e consumado por Raul Brandão, permitirá a Régio a redescoberta e a expressão de uma estética romântica essencial que estará na base do modernismo

⁹⁷⁸ *ibid.*

⁹⁷⁹ *ibid.*, p. 1.

⁹⁸⁰ *ibid.*, p. 2.

⁹⁸¹ *ibid.*, p. 1.

⁹⁸² *ibid.*

⁹⁸³ José Régio, “Em torno da expressão artística”, in *Três ensaios sobre arte*, p. 77.

⁹⁸⁴ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, p. 212.

⁹⁸⁵ Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal – Modèles étrangers et orientations nationales*, p. 597.

português⁹⁸⁶. Assim, imprimindo ao modelo dostoiévskiano uma orientação nacional, Régio converte-o em muito mais do que simples derivação da influência das ideias literárias da *NRF*:

Ainsi, on peut dire que Dostoievski, assimilé souvent à Camilo, et en partant de Camilo à Raul Brandão, est pour Régio un modèle dont la réception, tout en étant influencée par le groupe de la *Nouvelle Revue Française*, en termes de théorie du roman, s'en détache par l'orientation nationale qu'il lui donne. Cette orientation reprend alors l'ensemble des éléments qui forment le modernisme néo-romantique de José Régio.⁹⁸⁷

No âmbito do pensamento filosófico russo, destaca-se sobretudo a figura de Chestov, “cuja influência se sente muito na *Presença*, sobretudo em Simões”⁹⁸⁸. No número de Novembro-Dezembro de 1930, José Marinho procura desenredar “O equívoco chestoviano”⁹⁸⁹, que ele sintetiza nos seguintes termos:

O equívoco fundamental de Chestov consiste nisto: que retomando de toda a crítica do conhecimento e da moral tradicionais (e entre elas sobretudo as de Kant e Nietzsche) as suas conclusões, mantém a raiz de todo o dualismo, de todo o dilematismo na distinção entre uma vida e uma outra vida, entre o mundo da revelação ou da graça, em que se revela a vontade caprichosa e irracionalizável de Deus ou aquilo a que chama Anjo da Morte, e o outro mundo de seres ignorantes e impotentes que a revelação, a visão mística, a graça, a providência não fadou.⁹⁹⁰

Na perspectiva do filósofo português, Chestov consagra “uma visão negativa da vida que não pode superar, ou melhor, aprofundar”⁹⁹¹. A sua atitude de “negação das possibilidades do homem”⁹⁹² leva-o a recorrer “ao sobrenatural e ao transcendente”⁹⁹³, numa linha reflexiva muito mais mística do que filosófica ou metafísica.

A literatura alemã foi também objecto de estudo e de referência para a *presença*, que, no número de Março-Maio de 1932, homenageia Goethe (1749-1832) por ocasião do

⁹⁸⁶ *ibid.*, pp. 600-605.

⁹⁸⁷ *ibid.*, pp. 605.

⁹⁸⁸ Óscar Lopes, “Doutrina Literária Presencista”, in *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, p. 650.

⁹⁸⁹ José Marinho, “O equívoco chestoviano”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 29, Novembro-Dezembro de 1930, p. 5-7; 15.

⁹⁹⁰ *ibid.*, p. 7.

⁹⁹¹ *ibid.*

⁹⁹² *ibid.*

⁹⁹³ *ibid.*

centenário da sua morte, à imagem da *NRF* que, pela mesma ocasião, dedica um número especial⁹⁹⁴ ao autor de *Fausto*.

O tributo da *NRF* a Goethe abre com um artigo do crítico alemão Ernst Robert Curtius intitulado “Goethe ou le classique allemand”⁹⁹⁵, traduzido por Henri Jourdan. O nome de Gide consta também do sumário, com um texto no qual exprime a sua dívida de gratidão para com “ce génie auquel, sans doute, [il doit] plus qu’à aucun autre, peut-être même qu’à tous les autres réunis”⁹⁹⁶. O mentor de *NRF* propõe-se, pois, celebrar o legado do escritor alemão “en exposant simplement le rôle qu’il a joué dans [son] développement intellectuel et moral, dans [sa] vie”⁹⁹⁷. Por seu turno, André Suarès realça o carácter universal do homem Goethe, evocando a sua coragem e força de viver:

Goethe veut la vie en toutes ses formes, ou à peu près ; il s’y élance, il l’étreint, il l’accepte à tous risques ; il ne se lasse pas de s’y mesurer ; plus il s’y confronte, plus il entend s’y augmenter lui-même et s’enrichir ; il y fait servir jusqu’à ses échecs et ses plus fortes pertes, s’il en subit. Sans jeu d’antithèse, Goethe s’élève sur ses propres ruines : toute pierre qui se détache de lui, toute poussière même, tombe droit sous ses pieds et lui fait socle. Son commerce avec la vie est parfois une lutte ; mais cette lutte est pareille à l’amour qui ne refuse rien pour durer et qui accepte tout pour être. Qui plus aime, est le plus.⁹⁹⁸

Na *presença*, o escritor alemão é relembrado pela pena de Luís Cardim, com um curioso texto intitulado “Semblantes do Fausto-Goethe”⁹⁹⁹, e de Adolfo Casais Monteiro, que louva “O homem Goethe”¹⁰⁰⁰ com palavras que denunciam uma profunda admiração e onde parecem ressoar as de Suarès acima citadas:

Para Goethe, exemplo inigualável da inquietação que constrói, da inquietação vivificadora, o adormecimento na dor, a complacência para com ela – e por isso os românticos o chocavam – são impossíveis. Superação, sempre, da tendência para o aniquilamento. (...) Goethe é, acima de tudo, o homem que vive, e cuja obra é apenas um pouco dessa vida, não podendo nunca vir a ser toda ela.

⁹⁹⁴ *Hommage à Goethe, NRF*, n° 222, Março de 1932.

⁹⁹⁵ *ibid.*, pp. 321-350.

⁹⁹⁶ André Gide, “Goethe”, *ibid.*, p. 368.

⁹⁹⁷ *ibid.*

⁹⁹⁸ André Suarès, “Goethe l’universel”, *ibid.*, p. 378.

⁹⁹⁹ *pres.*, Tomo II, Série I, n° 35, Março-Maio de 1932, pp. 4-5.

¹⁰⁰⁰ *ibid.*, pp. 6-8.

(...) Ele era feito para viver, e viveu. Era também feito para criar e criou. Mas viver, acima de tudo realizar-se vivendo: é essa a lição que podemos buscar em Goethe.¹⁰⁰¹

O presencista ilustra a sua reflexão através da reprodução de um admirável fragmento de Gide sobre Goethe que vem corroborar a sua impressiva apreciação da obra e da personalidade do autor de *Werther* e de *Fausto*:

(...) cet antagonisme qui l'invitait à ne trouver satisfaction que dans la lutte même, à ne point aspirer au repos, à n'en admettre point d'autre que celui même de la mort. Et c'est aussi parce qu'il savait que : sur tous les sommets, le repos et parce qu'il ne voulait pas le repos mais la lutte, qu'il préférerait aux sommets surhumains du sublime, aussi bien dans l'art que dans la vie, les mi-hauteurs ensoleillées où croissent le froment et la vigne, ce qui doit nourrir l'homme et ce qui peut l'enivrer.¹⁰⁰²

No último segmento do seu texto, Casais Monteiro estabelece ainda um significativo paralelismo entre o autor de *L'Immoraliste* e o das *Afinidades Electivas*, no tocante ao posicionamento crítico de ambos em face da obra de arte, fruto de uma criação voluntária e veículo de uma intenção pedagógica. Tanto o escritor francês como o alemão concebem o acto da criação como um exercício de autognose e reconhecem a necessidade de nela transvazar um conteúdo de natureza moral, concretizando, através das suas obras, uma intervenção profundamente *desagregadora e antidogmática*:

Para Gide, também a obra não é tudo, mas antes um processo de se conhecer, um instrumento de auto-análise, e nunca o arrebatado mergulhar nas trevas, em que o artista é como que um médium transmitindo vozes que lhe são estranhas, que dele surgem inexplicavelmente, involuntariamente. Em Gide, como em Goethe, a criação é voluntária, obedece ao que se chamará uma intenção pedagógica: o próprio Gide afirmou um dia que cada uma das suas obras levava uma oculta intenção orientadora. Criar, para ambos, é clarificar a sua maneira de ser, é um – talvez o melhor! – processo se aperceberem do que são em certo momento da sua vida. Falei numa intenção pedagógica: tal expressão, andando quasi sempre por mãos pouco delicadas, tem-se corrompido excessivamente; não deixa por isso de ser bela, e de ser aqui a mais precisa: Essa intenção, significa, para Goethe e para Gide, uma necessidade da sua feição moralista. Não que eles pretendam dar-se como exemplos, mas porque pensam que a sua própria experiência pode aproveitar aos homens, depois de aproveitar a eles próprios. Mas é necessário que se diga quanto essa pedagogia é anti-dogmática, tendo

¹⁰⁰¹ *ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰² *ibid.*

precisamente como finalidade levar cada um à conquista do seu próprio caminho. Vistas assim, as suas personalidades aparecem-nos possuídas dum enorme poder de desagregação. Desagregar os hábitos que ameaçam submergir o homem amputando-o das suas possibilidades renovadoras. Desagregar os falsos ideais, as crenças idiotas, os dogmas, os sistematismos ocultos: desagregar, em suma, tudo o que no indivíduo não é ele próprio, mas transigência com preconceitos e formalismos; tudo o que tende a substituir, no indivíduo, a sua fisionomia por uma máscara indistinta que não é ele nem ninguém.¹⁰⁰³

Casais Monteiro valida a sua argumentação, alegando que o próprio André Gide confessadamente admite as afinidades que o aproximam do mestre alemão:

As afinidades, o próprio Gide as confessa: “Si je me laissais instruire par Goethe si volontiers, c’est qu’il m’informait de moi-même. Et, jouant sur le mot, si je parle de Reconnaissance, c’est bien qu’en lui je me reconnaissais sans cesse ; chaque pensée que je pouvais avoir, sinon née de lui, du moins prenait en lui de l’assurance. Il ne me détournait point de ma route et, pour le rencontrer, je ne m’écarterais pas de moi-même”.¹⁰⁰⁴

Ainda no domínio da literatura alemã, a *presença* acolhe, nas suas páginas, um dos mais eminentes representantes do romantismo alemão de finais do século XVIII, publicando uma série de “Fragmentos de Novalis”¹⁰⁰⁵, traduzidos e criticamente enquadrados por um estudo de Eudoro de Sousa.

A revista coimbrã encarrega-se também da divulgação dos pensadores alemães que mais influenciaram a produção literária dos seus protagonistas. Assim, intui-se, nas páginas da *presença*, a constante influência nietzschiana, legada aos presencistas através dos escritores russos. Defensores do individualismo, os homens da *presença* não podiam deixar de se sentir atraídos pelo pensamento do filósofo alemão, ancorado essencialmente no Homem, na sua história e na sua ética, negando “a metafísica, a fé em Deus e a imortalidade da alma”¹⁰⁰⁶ e, por conseguinte, “todos os padrões e referências morais”¹⁰⁰⁷, estatuinto, assim, “uma nova ideia de moral que afirma a individualidade poderosa rumo ao super-homem”¹⁰⁰⁸. Neste sentido, Régio descreve o criador do *Übermensch* com as

¹⁰⁰³ *ibid.*

¹⁰⁰⁴ *ibid.*

¹⁰⁰⁵ *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, pp. 73-78.

¹⁰⁰⁶ Maria Isabel do Amaral Vaz, *Imagens da Vida*, p. 65.

¹⁰⁰⁷ *ibid.*

¹⁰⁰⁸ *ibid.*

seguintes palavras: “Nietzsche, doido visionário e lúcido, alevantando contra essa formidável fonte de piedade o seu Gigante Super-Homem...”¹⁰⁰⁹

No número de Janeiro de 1929, Jaime de Macedo Santos assina um artigo em que confronta as teorias filosóficas de Hegel e de Croce¹⁰¹⁰. Para o filósofo alemão, “a realidade é o absoluto que existe numa evolução dialéctica da carácter lógico, racional”¹⁰¹¹; por conseguinte, “todo o real é racional e todo o racional é real, culminando onde o espírito absoluto se possui a si mesmo no saber”¹⁰¹². Hegel concebeu “a tríade da afirmação, da negação e da síntese das duas em verdade”¹⁰¹³ e “um exemplo desta dialéctica dos opostos está naquelas páginas da *Fenomenologia* em que se opõe o Deus judaico a Cristo, e se conclui no Espírito Santo”¹⁰¹⁴. Benedetto Croce opõe-se à transposição hegeliana deste modelo trinitário para todo o conhecimento humano, contrapondo-lhe uma divisão binária e duas subdivisões também binárias, resultando numa divisão quaternária. Por outras palavras, considerando que só a síntese é verdadeira, o filósofo italiano bifurca o universo em teoria e prática, subdividindo a teoria em arte e filosofia e a prática em economia e moral¹⁰¹⁵.

A veia cosmopolita da *presença* estende-se também à literatura escandinava, dedicando um número especial a Henrik Ibsen (1828-1906), um dos mestres do Simbolismo europeu, a pretexto da comemoração do centenário do seu nascimento. João Gaspar Simões abre esse número de homenagem com um artigo intitulado “Ideias sobre Ibsen”¹⁰¹⁶, no qual elogia o dramaturgo norueguês por ter encontrado, no modo dramático, a forma expressiva consentânea com o seu génio. Jorge de Faria apresenta Lucília Simões, “a primeira intérprete latina de Nora”¹⁰¹⁷, a protagonista do drama em três actos intitulado *A Casa de Boneca* (1879). Afonso Duarte interpreta e revela o essencial da “lição de Ibsen”¹⁰¹⁸, acentuando que “na verdade, Homem e Artista, nunca viveram em tão íntima harmonia, proclamando a unidade da vida e do pensamento: por isso a sua Obra é tão dele

¹⁰⁰⁹ José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, *presença*, Tomo I, Série I, nº 9, 9 de Fevereiro de 1928, p. 7.

¹⁰¹⁰ Jaime de Macedo Santos, “Sobre Hegel e Croce”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 18, Janeiro de 1929, p. 3.

¹⁰¹¹ Maria Isabel do Amaral Vaz, *Imagens da Vida*, p. 65

¹⁰¹² *ibid.*

¹⁰¹³ Jaime de Macedo Santos, “Sobre Hegel e Croce”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 18, Janeiro de 1929, p. 3.

¹⁰¹⁴ *ibid.*

¹⁰¹⁵ *ibid.*

¹⁰¹⁶ *pres.*, Tomo I, Série I, nº 11, 31 de Março de 1928, pp. 1-3.

¹⁰¹⁷ *ibid.*, p. 4.

¹⁰¹⁸ *ibid.*, p. 5.

próprio”¹⁰¹⁹. José Régio encerra este fascículo comemorativo com a apresentação de *O Pato Bravo*, uma das peças mais emblemáticas de Ibsen, cuja personalidade artística é enfaticamente louvada pela sua “profunda intuição psicológica, alta imaginação poética, ampla sensibilidade moral”¹⁰²⁰.

No âmbito anglófono, o interesse dos presencistas recai sobre autores como William Shakespeare, Charles Dickens, Oscar Wilde, Bernard Shaw, James Joyce, D. H. Lawrence, entre outros, frequentemente citados como nomes de referência nos mais notáveis ensaios teórico-programáticos da revista¹⁰²¹.

No número 36, a *presença* regista a passagem por Portugal do poeta, romancista e crítico Richard Aldington, “um dos maiores valores da jovem Inglaterra”¹⁰²², no qual os presencistas reconhecem “uma juventude perfeita, uma inquietação e uma curiosidade moças”¹⁰²³. Nesse mesmo comentário, sublinha-se ainda a persistente ignorância do público nacional em relação às letras britânicas: “*Presença* tem que agradecer a Richard Aldington um futuro conhecimento (...) da actual literatura inglesa, que para nós é um silencioso deserto, afeitos que estamos a viver da França”¹⁰²⁴.

Albano Nogueira apresenta, em Dezembro de 1933, a sensibilidade exaltada e a intensidade emotiva da romancista Rosamond Lehmann, num interessante artigo, em que começa por estabelecer uma meridiana distinção entre o romance francês e o romance inglês:

Quem, depois de ter percorrido a vasta galeria do romance francês, transferir a sua curiosidade, através da Mancha, para a Inglaterra, encontrar-se-á, assombrado, perante um mundo novo (ou melhor: perante uma nova visão do mundo). Com o romance inglês, na realização dum Lawrence ou duma Rosamond Lehmann, uma nova personagem é chamada a intervir: – a Natureza. (...)

Esta diferença entre o romance francês e o romance inglês corresponde, na sua imensurável profundidade, a uma diferença de atitude perante a vida. (...) No fundo, premente, angustioso, debate-se um conflito de duas concepções antagónicas da vida. No romance inglês (...) a humanidade das personagens salta a fronteira estreita do cérebro e brinca descuidadamente com as

¹⁰¹⁹ *ibid.*

¹⁰²⁰ José Régio, “Atravez duma peça de Ibsen – *O pato bravo*”, *ibid.*, p. 8.

¹⁰²¹ Como, por exemplo, os seguintes: “Depois de Dostoievski” (nº6) ou “Nacionalismo em literatura” (nº 7) de João Gaspar Simões; “Literatura livresca e literatura viva” (nº 9) de Régio, entre muitos outros.

¹⁰²² “Richard Aldington”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 36, Novembro de 1932, p. 14.

¹⁰²³ *ibid.*

¹⁰²⁴ *ibid.*

árvores e com os pássaros. A vida do romance necessita de ser vivida; o francês dirá que ela precisa de ser julgada, ou definida, ou, quando menos, compreendida.¹⁰²⁵

É precisamente neste contexto de deslumbramento perante a vida e nesta atmosfera poética que se inscreve a obra romanesca de Rosamond Lehmann, reflexo do seu amor pela “vida, na sua multiplicidade tão rica”¹⁰²⁶, concretização ideal da premissa de Gide segundo a qual “*le secret du grand romancier n’est pas dans la domination des situations, mais bien dans la multiplicité de ses possibilités, de ses complicités intimes*”¹⁰²⁷.

Ainda no âmbito da literatura inglesa, destaca-se o papel crucial de Luís Cardim na tradução e divulgação da poesia inglesa. É ele quem traduz, para as páginas da *presença*, “Alocação de Satan ao Sol”¹⁰²⁸, um excerto do Livro IV do *Paraíso Perdido*, o grandioso poema bíblico de Milton e “Dois sonetos”¹⁰²⁹ de Shakespeare. No número de Novembro de 1939, o “insigne estudioso, tradutor e poeta” presencista é devidamente homenageado por Charles David Ley, “pelo serviço que prestou à poesia inglesa”¹⁰³⁰. Também Fernando Pessoa traduziu para as páginas da revista coimbrã o poema “Hino a Pan”¹⁰³¹ do polémico ocultista britânico Aleister Crowley, que veio a Portugal para conhecer, pessoalmente, o poeta português¹⁰³².

No entanto, as literaturas estrangeiras que maior destaque merecem na *presença* são, sem dúvida, as literaturas românicas – a italiana, a espanhola e a francesa, que serviu de veículo intermediador das outras – e a literatura brasileira, provavelmente devido a uma maior proximidade idiomática e cultural.

Na *presença*, José Régio é o primeiro a eleger as letras italianas, apresentando, com a sua habitual intuição crítica, *Sei personaggi in cerca de auctore*, de Luigi Pirandello¹⁰³³,

¹⁰²⁵ Albano Nogueira, “Rosamond Lehmann”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 40, Dezembro de 1933, p. 6.

¹⁰²⁶ *ibid.*, p. 10.

¹⁰²⁷ *ibid.*

¹⁰²⁸ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 41-42, Maio de 1934, p. 4-5.

¹⁰²⁹ *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, p. 8.

¹⁰³⁰ Charles David Ley, “Através da poesia inglesa (apresentação de algumas traduções) – Conferência de Luís Cardim”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, p. 47. A *presença* conta com outro texto de Charles David Ley, em que o inglês evoca as suas “Primeiras impressões da moderna literatura portuguesa”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, pp. 130-131.

¹⁰³¹ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 11.

¹⁰³² A propósito das relações entre Fernando Pessoa e Aleister Crowley, vd. o livro da autoria da sobrinha-neta do poeta português: Isabel Murteira França, *Fernando Pessoa na Intimidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

¹⁰³³ José Régio, “Uma peça de Pirandello (*sei personaggi in cerca de auctore*)”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 7, 8 de Novembro de 1927, pp. 4; 7-8.

um artista de uma penetrante “superioridade intelectual”¹⁰³⁴, cuja arte “profunda e grave, (...) tem esta elegância, tão contemporânea, de *não cuidar em querer parecer o que é*; de assimilar, pelo contrário, as seduições da futilidade e da fantasia”¹⁰³⁵. O presencista nota ainda que o escritor italiano possui o “dom máximo de todos os artistas: serem inexoráveis e diversos”¹⁰³⁶, acrescentando que “anti-dogmático, anti-catedrático e anti-categórico, Pirandello é verdadeiramente sério e profundamente alheio a esse espírito *de pesanteur* que já Nietzsche detestava”¹⁰³⁷.

Em Janeiro de 1930, a revista coimbrã publica, pelo punho de Edmundo de Bettencourt, uma sátira ao volúvel vanguardismo de Marinetti, “o mestre, anichado à luz das *Velhas Luas* que pretendia eternizar continuando futurista, ao expor academicamente a sua política literária, seus gestos eram um bem dinâmico desfechar de autênticos *manguitos* para todos os lados, dos quais se destacavam pela veemência, os que eram feitos simultaneamente ao *próprio futurismo* e ao *romantismo tão germanicamente prático de Sancho Pança!*”¹⁰³⁸

No número de Abril de 1935, a *presença* divulga, em versão condensada, um “Panorama da poesia italiana de Hoje”, assinado por Lionello Fiumi e traduzido por Adolfo Casais Monteiro que, nesse mesmo número, apresenta “2 poetas italianos de Vanguarda”: o já referido Lionello Fiumi e Aldo Capasso. Nesse texto, o ensaísta começa por lamentar o conhecimento lacunar dos portugueses em relação à literatura italiana, sobretudo a contemporânea, atribuindo essa carência a diversos factores, “desde a restrição do nosso interesse à literatura francesa, até à falta de popularidade da língua italiana entre nós”. Assim, no intuito de compensar essa ausência, Casais Monteiro traduz os poemas “Culpa” e “Um Canto”, de Capasso, “Poesia”, “Trapézio” e “A intrusa”, de Fiumi¹⁰³⁹.

A atenção concedida pela *presença* à literatura italiana ser-lhe-á devidamente retribuída pelo crescente interesse que alguns órgãos literários italianos dispensam à revista coimbrã. Com efeito, no comentário do nº 22, a *presença* agradece a Guido Battelli as referências que lhe são feitas no nº 12 da revista italiana *Arte* (Napoli), traduzindo o passo seguinte:

¹⁰³⁴ *ibid.*, p. 8.

¹⁰³⁵ *ibid.*, p. 4. O itálico é do autor.

¹⁰³⁶ *ibid.*, p. 8.

¹⁰³⁷ *ibid.*

¹⁰³⁸ Edmundo de Bettencourt, “Marinetti, e a anedota do iberismo fascista-futurista?”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 24, Janeiro de 1930, p. 7. O itálico é do autor.

¹⁰³⁹ “Poemas de Lionello Fiumi”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 46, Outubro de 1935, p. 2.

Presença, apesar de algumas extravagâncias tipográficas e estilísticas, revela génio e amor da originalidade e, no domínio da poesia, quebra, duma vez, a velha e maviosa “quadra”, na qual os poetas da tradição vão cristalizando em assucar os seus pensamentos artificiosos e buscando, com grande esforço, as quatro rimas preciosas.¹⁰⁴⁰

Ainda no mesmo comentário, a *presença* aproveita para “citar o nome do lusófilo Giacomo Prampolini que, na *Italia Letteraria*, tão inteligentemente se ocupa da nossa revista e das *edições presença*”¹⁰⁴¹. E no nº 24, aludindo novamente ao interesse de Guido Battelli pela *presença*, Sousa Pereira cita a dedicatória com que o escritor italiano homenageia a revista coimbrã, constante de um livro que lhe ofereceu: “Alla Direzione di *Presença* che nel vecchio mundo mummificato della crítica litterária basata sull, ‘elogio mútuo’ porta un alito di sincerità, di coraggiosa franchezza e di vita”¹⁰⁴².

Relativamente à literatura espanhola, destaca-se o importante intercâmbio literário e cultural que a *presença* manteve com *La Gaceta Literária* de Gimenez Caballero, até esta ter criado, nas suas páginas, uma *Gaceta Portuguesa* em moldes que desagradaram aos presencistas¹⁰⁴³, instalando-se assim a conhecida polémica entre a revista coimbrã e a madrilena.

Embora tenha a *presença* divulgado o nome de inúmeros escritores espanhóis, a par dos mais destacados vultos literários de toda a Europa, a verdade é que a atenção concedida à literatura espanhola não teve o relevo que seria de esperar, em virtude da proximidade geográfica e linguística dos dois países. Com efeito, o ideário presencista apresentava maiores afinidades com a literatura francesa e, em particular, com a *NRF*. Este aspecto, que constituiu um dos motivos de dissensão que alimentaram a referida polémica – já que os espanhóis acusavam os presencistas de olharem exclusivamente em direcção a França –, é varias vezes mencionado na *presença*, nomeadamente por Casais Monteiro, num longo ensaio sobre Benjamín Jarnés:

¹⁰⁴⁰ “Comentário”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 22, Setembro-Novembro de 1929, p. 15.

¹⁰⁴¹ *ibid.*

¹⁰⁴² Sousa Pereira, “Le repas fut plus gai qu’il n’est permis ici de le redire, et l’aigle fut trouvé délicieux (André Gide)”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 24, Janeiro de 1930, a página não se encontra numerada (provavelmente devido a um erro tipográfico).

¹⁰⁴³ “Comentário”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 18, Janeiro de 1929, p. 11.

Até há pouco, a moderna literatura espanhola era, para mim, uma brumosa paisagem: como acontece à quasi totalidade dos portugueses, que abrem primeiro – às vezes apenas! – os olhos às claridades da França, eu permanecia cego e ignorante diante da Espanha; e não só da moderna: porque da Espanha passada posso dizer o mesmo. E, ainda hoje, agora que começo a abrir tímidas clareiras na floresta enorme, são raros os recantos de que eu possua mais que vagas intuições ou dados de segunda mão.¹⁰⁴⁴

Embora atravessada por “um sorriso e um sol que são bem peninsulares”, é à luz da literatura francesa que Casais Monteiro explica a essência da obra de Jarnés, comparando a sua personalidade artística com a de Proust e de Gide e a sua prosa com a de Valéry:

... é [Jarnés] um espírito post-proustiano; sem a amplidão, e sem dar ao que nota a repercussão que toma, na obra de Proust, o mínimo facto. A arte de Jarnés é toda gratuita (sentido gadiano), e do dialéctico de *A la Recherche du Temps Perdu* fixou o que mais concordava com as próprias tendências: a penetração no detalhe, em aparência mínima. (...) Jarnés é mais gratuito – e assim mais puramente artista – que Proust, não procurando senão exprimir; não tem teses, nem sistema: é um artista que procura exprimir o seu mundo. (...)

Não sei bem porque associação, o *difícil* da prosa de Jarnés, lembra-me o *difícil* da prosa valeriana. Agora, vejo porém as afinidades que se desenham: a prosa de Valéry confere ao que exprime uma realidade plástica que se impõe aos sentidos como se *sentíssemos* a forma das palavras. Cada termo da prosa valeriana está situado com exactidão, tem um valor independente. Valéry consegue insuflar uma individualidade rara nas palavras, pela maneira de as usar; a sua prosa é o oposto mais completo das deliquescências simbolistas e afins, em que a palavra se perde na sonoridade da frase, em que se sugere. Valéry não sugere: grava com intensidade, e é por aqui, (...) que deveremos buscar as suas analogias com Jarnés. A prosa deste, toma as palavras com um gesto que as torna cor e forma nítida, comum a habilidade que as enche de objectividade ...¹⁰⁴⁵

O presencista sublinha ainda a influência determinante da educação e sensibilidade francesas no julgamento que os portugueses – entre os quais se conta ele próprio e os da sua geração – dispensam às literaturas estrangeiras, nomeadamente à literatura espanhola, aproveitando para sublinhar a distinção entre o espírito luso, herdeiro da *claridade francesa*, e o hispânico, excessivamente *retórico*:

¹⁰⁴⁴ Adolfo Casais Monteiro, “Benjamín Jarnés”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 22, Setembro-Novembro de 1929, p. 9.

¹⁰⁴⁵ *ibid.*, p. 10. O itálico é do autor.

Benjamin Jarnés não escapa ao vício característico da literatura espanhola: a retórica. O espanhol é eloquente, metafórico, excessivo. Mas, isto é tão fundamental que não é vício que se censure; (...) é uma característica; e como todas as características, natural. Se porventura aparece como um defeito, é ao contacto da nossa sensibilidade diferente, da educação diferente do nosso espírito. (...) Se, ao primeiro contacto, a nossa educação mais francesa nos põe de sobreaviso perante o desbordamento, o excessivo do espírito espanhol, o contacto mais íntimo, em que já se poliram as arestas do hábito, faz-nos descobrir nesse excesso uma das faces eternas do espírito espanhol, e descobrimos que a nossa desconfiança vale tanto como a deles perante uma obra-prima de linhas simples e claridade francesa.¹⁰⁴⁶

Contudo, o primeiro a convocar, nas páginas da *presença*, a literatura espanhola foi João Gaspar Simões, com um estudo de grande fôlego sobre Pío Baroja, desenvolvido ao longo dos três primeiros números da revista¹⁰⁴⁷. No primeiro ensaio, Gaspar Simões começa por disreitar a propósito da “máscara sombria e clownesca”¹⁰⁴⁸ do escritor espanhol, que ele equipara a um retrato de Dostoievski, circunscrevendo a aproximação entre o génio peninsular e o russo apenas ao campo fisionómico e não espiritual. Relativamente à obra de Pío Baroja, o presencista situa-a na encruzilhada estética de três grandes tendências – o romantismo, o classicismo e o modernismo –, já que, por um lado, indicia “um fundo romântico superlativo, acompanhado duma expressividade tendencialmente clássica”¹⁰⁴⁹ e, por outro, “o dinamismo das suas novelas, o processo sintético da narração, a conduta cinematográfica dos seus personagens (...) e a redução a quadros dialogados de um terço, pelo menos, da acção (...) revestem a sua obra dum perfeito modernismo”¹⁰⁵⁰. Na segunda parte do seu estudo, discutindo a “imutabilidade do conceito de novela”¹⁰⁵¹, Gaspar Simões repisa a necessidade de harmonização do fundo e da forma na criação literária, de modo a valorizar a originalidade do criador e cita *A la recherche du temps perdu* como o paradigma insuperável desta harmonia, já que Proust construiu “uma novela fundamentada em valores completamente novos, valores esses em tudo filhos da sua extraordinária originalidade criadora”¹⁰⁵². Na senda do francês, também

¹⁰⁴⁶ *ibid.*

¹⁰⁴⁷ João Gaspar Simões, “Contemporâneos Espanhóis: Pío Baroja – I, II, III”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, pp. 7-8; nº 2, 28 de Março de 1927, pp. 4-6; nº 3, Abril de 1927, pp. 4-7.

¹⁰⁴⁸ *ibid.*, nº 1, p. 7.

¹⁰⁴⁹ *ibid.*, p. 8.

¹⁰⁵⁰ *ibid.*

¹⁰⁵¹ *ibid.*, nº 2, p. 4.

¹⁰⁵² *ibid.*

Pío Baroja soube imprimir à sua obra um timbre pessoal e profundamente original, impondo uma ruptura com a tradição e afirmando corajosamente:

Saltaremos por encima de las tres unidades clásicas a la torera; el autor tomará la palabra cuándo le parezca, oportuna y inoportunamente; cantaremos unas veces el tantum ergo, y otras el la irá; haremos todas las extravagancias y nos permitiremos todas las libertades.¹⁰⁵³

Na última parte deste dilatado excursus, Gaspar Simões conclui que o que perdurará da obra de Pío Baroja “será a qualidade poderosíssima de ressonância que a sua alma lhe transmitiu inconscientemente, não se apartando um instante dela e prestando-lhe todo o apoio da sua sinceridade e da sua originalidade”¹⁰⁵⁴. Em suma, o autor espera que “a meditação ante a figura independente e sincera de Baroja”¹⁰⁵⁵ sirva “de estímulo para a luta contra a falsidade e esterilidade”¹⁰⁵⁶ das letras portuguesas, “entregues à vacuidade, à retórica e a um pseudo classicismo sem finalidade alguma”¹⁰⁵⁷.

É ainda João Gaspar Simões quem assina, no número de Novembro de 1928, um ensaio sobre a “Realidade e Humanidade na arte – a propósito de *La deshumanizacion del arte* de Ortega y Gasset”¹⁰⁵⁸. De espírito inapelavelmente individualista e manifestando indisfarçável repúdio por uma concepção de arte enquanto técnica pura, os presencistas não aderiram às teorias da *realidade radical* e da *razão vital* do pensador espanhol. Com efeito, embora *La deshumanizacion del arte* tenha feito parte do rol de leituras obrigatórias da sua geração, Gaspar Simões contesta, desde logo, a ambígua imprecisão dos termos *humanidade* e *realidade* que, na sua opinião, deveriam ser objecto de clarificação. Por outro lado, confrontando a afirmação de Ortega, segundo a qual a arte moderna é sobretudo desumana, à de Julien Benda que inversamente a declara estruturalmente humanizada, Simões opta por uma posição conciliatória, alegando ser a arte “nem humana, nem desumana – individualista”¹⁰⁵⁹. A despeito de diferenças doutrinárias, Gaspar Simões não esconde a sua admiração pelo filósofo madrileno, reconhecendo que

¹⁰⁵³ *ibid.*

¹⁰⁵⁴ *ibid.*, nº 3, p. 6.

¹⁰⁵⁵ *ibid.*, p. 7.

¹⁰⁵⁶ *ibid.*

¹⁰⁵⁷ *ibid.*

¹⁰⁵⁸ João Gaspar Simões, “Realidade e Humanidade na arte – a propósito de *La deshumanizacion del arte* de Ortega y Gasset”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 16, Novembro de 1928, pp. 2-4.

¹⁰⁵⁹ *ibid.*, p. 2.

(...) Gasset é uma das mais bem organizadas inteligências da Europa. E a sua *Deshumanizacion del arte* é, para nós, tanto mais valiosa quanto conhecemos a espécie de desprezo e incompreensão que germinam em quási todos os nossos intelectuais e catedráticos perante a arte moderna. Qual seria capaz de escrever: “El arte nuevo es un hecho universale” “com estes jovenes (os modernistas) cabe hacer una de duas cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operacion. Y pronto he advertido que germina en ellos un nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional?” Eis uma atitude superior e exemplar. Porém (...) Ortega y Gasset interpreta demasiado geralmente certas tendências da arte actual. (...) Gasset é profundo, mas pressegue (sic), sobretudo, as ideias em si, afastando-se de mais da realidade humana.¹⁰⁶⁰

Em Junho de 1937, a *presença* regista a morte de duas das mais notáveis figuras da literatura espanhola: Miguel de Unamuno e Federico García Lorca. Relativamente ao primeiro, “uma das mais admiráveis e complexas figuras não só da Espanha como de todo o mundo”¹⁰⁶¹, sublinha-se o facto de pertencer “ao número daquelas personalidades extraordinárias que não cabem inteiras em nenhum dos retratos a que se pretenda limitá-las”¹⁰⁶². Quanto ao segundo, a *presença* lamenta a modesta divulgação, por parte dos órgãos de imprensa portugueses, da morte de “um dos maiores poetas da Espanha contemporânea”¹⁰⁶³, cuja “poesia é daquelas que não perdem nunca o contacto com a terra, com as coisas simples da terra, com a humildade do quotidiano”¹⁰⁶⁴, uma poesia “ao mesmo tempo delicadíssima e forte, em que a sensualidade se entrelaça aos jogos duma imaginação que descobre significações e rostos novos às coisas”¹⁰⁶⁵, uma conjugação harmoniosa de “frescura, leveza, ironia, melancolia”¹⁰⁶⁶.

O projecto de cosmopolitismo presencista implicou também a promoção do intercâmbio literário com os modernos escritores brasileiros, cujas obras a *presença* analisou e divulgou nas suas páginas. Num comentário intitulado “Estado presente do intercâmbio intelectual Luso-Brasileiro”¹⁰⁶⁷, Casais Monteiro apresenta o elenco das iniciativas levadas a cabo para a concretização de um “efectivo intercâmbio intelectual entre Portugal e o Brasil”¹⁰⁶⁸: “troca de livros, troca de revistas, não ao acaso, mas

¹⁰⁶⁰ *ibid.*, p. 4.

¹⁰⁶¹ “Comentário – Miguel de Unamuno”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 49, Junho de 1937, p. 14.

¹⁰⁶² *ibid.*

¹⁰⁶³ “Comentário – Frederico (sic) García Lorca”, *ibid.*

¹⁰⁶⁴ *ibid.*

¹⁰⁶⁵ *ibid.*

¹⁰⁶⁶ *ibid.*

¹⁰⁶⁷ *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, p. 29.

¹⁰⁶⁸ *ibid.*

orientada em geral de modo a que as novas gerações dos dois países se conheçam no que ambas possuem de vivo”¹⁰⁶⁹. Não deixando de lamentar a deficiente divulgação da literatura portuguesa contemporânea no Brasil¹⁰⁷⁰, Casais Monteiro explica a natureza da atracção presencista pela nova literatura brasileira, afirmando não se tratar apenas “duma simpatia teórica, do género das habituais manifestações de amizade luso-brasileira, mas dum real interesse provocado por uma realidade viva: as obras desses artistas novos”.

Ribeiro Couto, ao apresentar, nas páginas da revista coimbrã, “Dois poetas de Alagoas” – Jorge de Lima e Aloysio Branco¹⁰⁷¹ –, sublinha a universalidade do espírito modernista e as afinidades que consorciam os modernistas de todos os países, sejam eles brasileiros, portugueses, ou outros, afirmando que todos eles constituem “fragmentos do mesmo drama universal: a afirmação do indivíduo, a libertação integral da vida subjectiva, espelho perplexo do mundo”¹⁰⁷².

No número seguinte, Casais Monteiro publica algumas “Notas sobre poetas novos do Brasil”¹⁰⁷³, dando a conhecer os poetas Ribeiro Couto¹⁰⁷⁴ e Manuel Bandeira. A poesia do primeiro “reúne, como nenhuma outra, às mais autênticas características brasileiras, não menos autênticas qualidades portuguesas”¹⁰⁷⁵, numa “conjunção de elementos tão diversos, que na sua personalidade encontraram uma harmonização admirável”¹⁰⁷⁶. Manuel Bandeira é a esplêndida revelação daquela “força que deu aos poetas brasileiros a descoberta (...) dum sentido da vida propriamente brasileiro”¹⁰⁷⁷ e que explica “a força indomável desta

¹⁰⁶⁹ *ibid.*

¹⁰⁷⁰ No mesmo comentário, Casais Monteiro insere uma nota “Sobre um pseudo órgão do intercâmbio Luso-Brasileiro” (*ibid.*, pp. 29-30) que, na sua opinião, em nada poderá contribuir para a eficácia desse diálogo intercultural, dada a débil qualidade da revista, na qual se verifica um desequilíbrio nas colaborações dos dois países. Além disso, o carácter fragmentário e a menoridade da exígua colaboração de escritores portugueses não permitirão facultar ao leitor brasileiro uma imagem fidedigna da literatura portuguesa. Por isso, será com evidente agrado que a *presença* divulgará, no ano seguinte, a notícia de “Um concurso de romances portugueses aberto no Brasil”, apadrinhado por Jorge Amado, no intuito de promover o intercâmbio entre as duas culturas, demonstrando, assim, o seu interesse pela literatura portuguesa (*pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, pp. 67-68).

¹⁰⁷¹ De Aloysio Branco, publica-se o poema “epitaphio para um heróe de romance” e de Jorge de Lima, “O filho prodigo” – *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 7.

¹⁰⁷² Ribeiro Couto, “Dois poetas de Alagoas”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 13.

¹⁰⁷³ Adolfo Casais Monteiro, “Notas sobre poetas novos do Brasil: I – Ribeiro Couto; II – Manuel Bandeira”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 34, Novembro-Fevereiro de 1932, pp. 14-15.

¹⁰⁷⁴ Ver também a recensão crítica de Albano Nogueira a “*Província*, por Ribeiro Couto”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 43, Dezembro de 1934, pp. 11-12.

¹⁰⁷⁵ *ibid.*, p. 15.

¹⁰⁷⁶ *ibid.*

¹⁰⁷⁷ *ibid.*

linguagem dos poetas novos do Brasil”¹⁰⁷⁸, possibilitando que agora se expressem “no próprio barro da língua que vivem”¹⁰⁷⁹.

Em Novembro de 1938, a *presença* dá à estampa “Alguns poemas de Cecília Meireles”¹⁰⁸⁰, introduzidos por José Régio, que não esconde a sua perplexidade por ainda não se conhecer, em Portugal, os versos “iluminados de intenção e ritmo”¹⁰⁸¹ da poetisa brasileira, nos quais ele distingue “uma graça poética e um dom de universalidade que qualquer dos seus maiores compatriotas lhe pode invejar”¹⁰⁸².

Também Vinícius de Moraes é homenageado pela *presença* que, no seu último número, dedica três páginas completas à divulgação do poema “O riso”¹⁰⁸³ do poeta e compositor brasileiro.

Contudo, o poeta brasileiro mais divulgado na *presença* é Jorge de Lima. Além dos vários poemas disseminados pelas páginas da revista¹⁰⁸⁴, a *presença* publica um texto da sua autoria dedicado à “defesa da poesia”¹⁰⁸⁵, no qual certifica que “a poesia existe por si e suas dimensões são bem maiores que as do mar”¹⁰⁸⁶, encontrando-se, por isso, “acima de leitores, de política, de ciência, de filosofia”¹⁰⁸⁷. Quanto ao poeta, esse “transcende ao tempo, não liga absolutamente às modas, aos políticos, às guerras, às revoluções, às tiranias, às mudanças de tempo (...) ele vive fora do tempo, bem vizinho da eternidade”¹⁰⁸⁸. Estas postulações não poderiam revelar maior consonância com os ideais presencistas, o que explica a calorosa divulgação do texto euforicamente intitulado: “Jorge de Lima, grande poeta brasileiro que Portugal precisa de conhecer e amar, envia-nos esta admirável defesa da poesia. Que lha agradeçam todos os poetas!”. Jorge de Lima é também louvado na *presença* pelos seus dotes de romancista. Numa recensão crítica a *Calunga*, à

¹⁰⁷⁸ *ibid.*

¹⁰⁷⁹ *ibid.*

¹⁰⁸⁰ José Régio, “Alguns poemas de Cecília Meireles”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, pp. 2-5.

¹⁰⁸¹ *ibid.*, p. 2.

¹⁰⁸² *ibid.* A *presença* havia já publicado três poemas de Cecília Meireles – “Cantiga”, “Amor”, “Descrição” –, juntamente com “Carícia nocturna” de Ribeiro Couto, numa página consagrada a “Poetas brasileiros”, no nº 45, Junho de 1935, p. 5.

¹⁰⁸³ Vinícius de Moraes, “O Riso”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, pp. 85-87. Este poema é precedido por um belíssimo texto de Mário de Andrade, outro notável poeta e romancista brasileiro, intitulado “Trecho do Idílio – Balança, Trombeta e Battleship ou O Descobrimento da alma”, *ibid.*, pp. 82-84.

¹⁰⁸⁴ “O filho prodigo”, *pres.*, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 7; “Poema às ingénuas meninas” (dedicado a Carlos Queirós), *pres.*, nº 51, Março de 1938, p. 6.

¹⁰⁸⁵ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, p. 6.

¹⁰⁸⁶ *ibid.*

¹⁰⁸⁷ *ibid.*

¹⁰⁸⁸ *ibid.*

época o mais recente romance do poeta, Alberto de Serpa afirma tratar-se de “um protesto, um grito (...) uma obra de arte pela construção sólida, pela humanidade dos personagens que são justo complemento do ambiente, pelo relevo contínuo da descrição natural e psicológica, e muito, também, pela linguagem, cheia de novidade, sabor e sugestão”¹⁰⁸⁹.

Contudo, no que toca ao romance brasileiro, o interesse dos presencistas recai, essencialmente, sobre autores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo¹⁰⁹⁰. Na opinião de Gaspar Simões, além destes quatro romancistas, “poucos são os que se salvam”¹⁰⁹¹, já que o romance brasileiro contemporâneo caracteriza-se por uma certa elementaridade relativamente à “visão que o romancista tem do Homem”¹⁰⁹², ou seja, à “psicologia das suas personagens e à natureza do seu estilo”¹⁰⁹³, embora a “estrutura do romance brasileiro – a sua técnica”¹⁰⁹⁴ já não seja primitiva. Neste contexto, o crítico presencista destaca, sobretudo, a personalidade artística de Graciliano Ramos, “um dos raros romancistas novos do Brasil capazes de uma certa penetração e objectividade no estudo da psicologia das suas personagens”¹⁰⁹⁵.

Convém também referir a digna homenagem que a *presença* presta às literaturas africanas de expressão portuguesa, publicando um breve poema de Jorge Barbosa, intitulado “A que ficou sem par”¹⁰⁹⁶ e provavelmente inspirado no desenho de Régio (capa nº 22 – figura 21). No número de Junho de 1937, a *presença* regista a publicação do terceiro número da revista cabo-verdiana *Clairidade*, “a primeira manifestação de autêntico espírito moderno português fora da metrópole”¹⁰⁹⁷. Destacando os nomes de Baltazar Lopes, João Lopes, Manuel Lopes, Jorge Barbosa e Osvaldo Alcântara, a revista coimbrã celebra “o carácter nitidamente caboverdeano desta publicação, em que um particularismo indiscutível, uma personalidade própria, sabe integrar-se no universal sem perder as suas características”¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁸⁹ Alberto de Serpa, “*Calunga*, romance de Jorge de Lima”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 47, Dezembro de 1935, p. 16.

¹⁰⁹⁰ Vd. as seguintes recensões críticas: Alberto de Serpa, “*Mar morto*, romance de Jorge Amado” (nº 49, Junho de 1937, p. 16); Adolfo Casais Monteiro, “*Pureza*, romance de José Lins do Rêgo” (nº 50, Dezembro de 1937, pp. 13-14).

¹⁰⁹¹ João Gaspar Simões, “Breve esclarecimento a um ponto de vista sobre o romance brasileiro”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 35, Março-Maio de 1932, p. 3.

¹⁰⁹² *ibid.*, p. 57.

¹⁰⁹³ *ibid.*

¹⁰⁹⁴ *ibid.*

¹⁰⁹⁵ *ibid.*

¹⁰⁹⁶ *pres.*, Tomo II, Série I, nº 35, Março-Maio de 1932, p. 3.

¹⁰⁹⁷ “*presença* regista”, Tomo III, Série I, nº 49, Junho de 1937, p. 13.

¹⁰⁹⁸ *ibid.*

Não deixa de ser curiosa a ausência de referências à literatura norte-americana. Apesar dela, não restam dúvidas de que a *presença*, infatigável divulgadora do pensamento e da literatura estrangeiros, desempenhou um papel insubstituível na expansão das fronteiras culturais portuguesas.

Conclusão

La vie est l'art de tirer des conclusions suffisantes de prémisses insuffisantes.¹

Chegados ao termo desta longa reflexão, parece indiscutível que a *presença* se inscreve na multiforme tradição de francofilia cultural com fundas raízes na cultura e literatura portuguesas. No entanto, a francofilia presencista reveste-se de traços singularizadores e, de certo modo, selectivos, uma vez que o seu interesse pela cultura francesa recai, essencialmente, na *Nouvelle Revue Française* sob o patrocínio crítico-doutrinário de André Gide. Foi precisamente por entendermos que a *NRF* que influenciou a *presença* foi a de Gide e a de Rivière que, no primeiro capítulo deste trabalho, optámos por circunscrever a análise da revista francesa ao período compreendido entre 1908 e 1925.

Defensora da literatura pura e da autonomia da arte, a *NRF* rapidamente se transformou numa instituição hegemónica, no campo literário francês e internacional. O seu estatuto mítico deveu-se, em larga medida, às suas opções estético-literárias polarizadas numa constante permuta entre tradição e inovação, ou seja, entre classicismo e modernidade. Assim, a sua poética de classicismo modernista, o seu gosto pelas inovações formais e as suas pesquisas em torno de uma nova morfologia romanesca converteram a *NRF* numa superior expressão da modernidade literária com nítidas ressonâncias na *presença*, órgão do Segundo Modernismo Português.

O exame crítico-comparativo das duas revistas/gerações em análise veio comprovar a apropriação subjectiva do espírito *NRF* pelos presencistas, assim como as afinidades, não só óptico-grafémicas, mas também estético-ideológicas, entre as duas revistas. Com efeito, tanto na *NRF* como na *presença* se centralizaram dois movimentos de personalidades criadoras individuais, inconformes a qualquer tipo de subordinação moral ou intelectual e unidas numa mesma vontade de renovação estético-literária, que viesse pôr termo ao

¹ Samuel Butler, *Carnets*, Tradução e Prefácio de Valéry Larbaud, Paris, Gallimard, 1936.

estado de indigência e estagnação criativa em que estiolava a literatura, a crítica e a arte em geral. Tal como la *bande à Gide*, também la *bande à Régio* foi um livre agrupamento de amigos que prescindia de qualquer cartilha doutrinária e que, numa atitude de inconformismo, se insurgiu contra o formalismo e a rigidez normativa com um desígnio pedagógico bem definido: o de impor um novo discurso sobre arte, centrado numa crítica livre e emancipada. A proximidade dos objectivos e a natureza comum dos princípios enjeitados conduziram as duas revistas a um mesmo conceito de arte e crítica, alinhado pelo mesmo critério e com propósitos semelhantes. Com efeito, a colação dos projectos editoriais de ambas as revistas não deixa dúvidas de que é na conformação ideológica da *presença* que a influência da *NRF* mais se intui, evidenciando-se, sobretudo, nos campos da crítica e da doutrinação estética.

A revista de Gide militou, desde o início, por uma posição estética bem definida, expressa na reivindicação de uma literatura viva e não académica, na independência da arte relativamente a credos políticos e morais, na valorização dos conceitos de originalidade e sinceridade artísticas, na busca da expressão do indivíduo autêntico, na afirmação do primado do indivíduo criador e de um critério crítico puramente estético ou ainda no esbatimento de fronteiras artísticas e culturais, repudiando todas as limitações advenientes de um conceito estreitamente nacionalista de literatura. Ora, foi nesta matriz programática que a *presença* se inspirou para a decantação do seu próprio ideário estético-literário. Podemos, então, afirmar que foi à *NRF* que os presencistas foram colher a inspiração e os fundamentos teóricos que permitiram substanciar o seu próprio conceito de modernismo, desenvolver uma práxis crítica e criativa e aprofundar o seu cosmopolitismo inclusivo.

A análise dos principais textos teóricos e programáticos da *presença* tornou manifesta a dívida contraída pelo discurso dos presencistas sobre literatura e arte em geral relativamente à lição estético-literária que receberam da *NRF*. Foi esse magistério que modelou o conceito presencista de modernismo, indestrinçável do de uma arte viva e humana, vivificada pela originalidade e sinceridade artísticas e pela apologia do individualismo na criação literária. A defesa presencista da arte modernista encontrou a sua legitimação precisamente no facto de os artistas modernos lhes surgirem como emissários de uma visão pessoal encarnada numa personalidade humana individualizada. Deste modo, os homens da *presença*, tal como os da *NRF*, perspectivaram a arte moderna sob uma angulação individualista e humanista, segundo a qual o homem se afirma enfaticamente a

si próprio, pela convocação da sua inteligência luminosamente consciente e da penumbra do seu subconsciente. Assim, o modernismo propugnado pela *presença* caracteriza-se pela radical liberdade de cada artista se realizar segundo a sua natureza profunda, ou, dito de outra forma, pela ausência de qualquer baliza conceptual. Para os teorizadores da *presença*, o modernismo superior é não só individualista, mas também clássico, postulando-se que, para ser clássico, um artista deve ser integral e verdadeiramente modernista. Ora, o artista só é verdadeiramente modernista na medida em que, sem rasurar o legado vital do passado, se encaminha para novas descobertas. Neste sentido, tal como na *NRF*, a estética da *presença* baseia-se numa engenhosa concertação das mais inovadoras tendências da arte moderna e as ousadias da vanguarda com os imperecíveis valores da arte clássica. Podemos, então, afirmar que, na senda da *NRF*, também a estética presencista se rege pelo equilíbrio classicista entre a arte e a vida, a forma e a matéria, a tradição e a inovação. Assim, a influência da *NRF* na revista coimbrã reflecte-se, de forma evidente, na consolidação da sua poética, que se pode resumir na célebre fórmula do *classicismo modernista*, cuja essência reside na síntese entre a veneração da tradição e o desejo de renovação dos temas e da oficina literária.

Os subtítulos das revistas em análise preludiam, desde logo, a natureza bifronte de ambos os empreendimentos. Se a *NRF* se intitula de *revista de literatura e crítica*, a *presença* vai mais longe, significativamente omitindo a palavra literatura do seu subtítulo e designando-se como *folha/revista de arte e crítica*. Um dos nós de convergência de todo o pensamento estético-literário da *NRF* é constituído pelo conceito de arte global, assente no diálogo intercomunicante de todas as artes. Ora, sob o influxo da *NRF*, também a *presença* fomentou o convívio entre as diversas modalidades artísticas e expressões estéticas, cultivando a arte num sentido amplo. Foi precisamente sob os desígnios de unidade das artes e de fértil confluência de práticas e saberes que a folha coimbrã abriu as suas páginas, não só a todos os géneros e subgéneros literários, como também às mais diversas linguagens estéticas e formas de arte, concedendo particular destaque à música, às artes plásticas e ao cinema. É indesmentível que, em relação às duas últimas, a modesta folha coimbrã superou a sua predecessora parisiense. Ambas as revistas consideram que no mesmo patamar de relevância da obra de arte se situa o seu julgamento, perspectivando assim a crítica como uma face outra da criação. Aliás, uma das particularidades da crítica da *NRF* e, posteriormente, da *presença* reside no facto de ela ser partícipe da configuração

conceptual e metalinguística de uma *poética*, na medida em que os seus mais notáveis teorizadores são personalidades simultaneamente críticas e criadoras. A leitura atenta dos artigos críticos das duas revistas permitiu deduzir que a actividade crítica presencista resultou, claramente, do encontro com o paradigma crítico desenvolvido pela *NRF*, absolutamente apartidário e descomprometido, destituído de normas rígidas e esquivo a dogmas preestabelecidos, fundado na avaliação da obra de arte sob um ponto de vista estritamente estético e numa iluminação recíproca entre crítica e criação. Assim, foi graças à influência do espírito *NRF* que a *presença* introduziu, em Portugal, um novo registo crítico, desassombradamente judicativo, interpretativo e didáctico, impondo que a literatura e a arte em geral sejam analisadas no plano da própria criação.

Além de ter dado à *presença* “o cômputo mais substancial do seu ideário crítico e doutrinário”², a *NRF* também desempenhou um papel não negligenciável na concretização do projecto de cosmopolitismo estético-literário da revista coimbrã, não só como inspiradora modelar desse projecto, mas também, e sobretudo, como mediadora da recepção e divulgação das literaturas estrangeiras em Portugal. Com efeito, se, por um lado, a língua francesa representou um veículo de acesso às outras línguas e culturas, por outro, os críticos da *NRF* forneciam aos da *presença* os dispositivos de análise e compreensão dessas obras. Um dos exemplos mais expressivos dessa mediação crítica é constituído pela literatura russa: o Dostoievski da *presença* é, sem dúvida, o Dostoievski de Gide e das conferências do Vieux-Colombier.

Assim, acusada de insulamento e umbilicalismo, a *presença* foi, sobretudo, um órgão de abertura ao mundo e às mais diversas culturas. Uma prova dessa abrangência ecuménica foi a divulgação que fez dos principais mentores da *NRF*, cuja influência os presencistas nunca enjeitaram. Convém, no entanto, ressaltar que a influência que os presencistas receberam do espírito *NRF* não consistiu, de modo algum, numa replicação emuladora, mas sim numa adaptação dinâmica, na medida em que, adoptando a lição de Gide sobre a importância das influências e do *déracinement*, souberam reconfigurar as influências absorvidas sintonizando-as com os imperativos da sua própria criação artística, sem comprometer o primado do seu génio criador. João Gaspar Simões empregou os termos *estímulo* e *irradiação* para caracterizar a ascendência matricial da *NRF* sobre a *presença*:

² João Gaspar Simões, “Presença da literatura francesa na *presença* da literatura portuguesa”, p. 131.

Por um lado, André Gide, pelo outro, Marcel Proust, por um lado, os *Prétextes*, os *Nouveaux Prétextes*, as *Incidences* e sobretudo o *Dostoievski*, por outro lado *A la Recherche du Temps Perdu*, eis os pontos cardiais da presença da literatura francesa na *Presença* da literatura portuguesa, presença essa que é antes irradiação e estímulo que presença propriamente dita, que convencional influência – que literal e estatística assunção de um mestrado intelectual alheio.³

Esperamos, com este trabalho, ter contribuído para esclarecer e determinar a natureza e o tipo de irradiação modelizante que a *NRF* exerceu, não só sobre a revista *presença*, como também sobre o imaginário dos presencistas, através de uma circunstanciada análise comparativa das duas revistas que permitiu apurar novos dados. cremos, pois, ter concorrido, ainda que modestamente, para tornar ainda mais indesculpáveis os “erros e preconceitos, equívocos e inexactidões” que sobre a *presença* se têm eternizado e que David Mourão-Ferreira diagnosticava nos seguintes termos:

Eis que doravante se tornarão muito menos desculpáveis erros e preconceitos, equívocos e inexactidões que vêm sendo propalados a respeito da *Presença*. Não têm conta, desde há perto de cinquenta anos, os críticos e ensaístas, historiadores e professores de literatura que sobre ela têm proferido juízos mais ou menos definitivos (...) sem jamais haverem folheado (ou entrevisto sequer) as centenas de folhas (...) desta revista.⁴

A desmesura do nosso objecto de estudo forçou-nos a fazer escolhas e a delimitar campos de reflexão, aconselhando-nos a confinar o nosso *corpus* de análise intensiva aos textos teóricos e doutrinários publicados em ambas as revistas. No entanto, tratando-se de duas revistas literárias, seria seguramente estimulante confrontar estas postulações teóricas com a prática ficcional dos seus mentores, averiguando homologias e tensões.

Tal como se procurou demonstrar no decurso do nosso estudo, um dos objectivos polarizadores da *NRF* consistiu na reabilitação do género romanesco, convertendo-se numa espécie de academia do romance, no âmbito da qual se procedeu à codificação de um novo modelo ficcional, inspirado no romance russo psicologizante, de matriz dostoievskiana. Coligando a influência da linhagem do romance inglês e o conceito de romance de aventura, o ideal ficcional da *NRF* desagua no género de romance psicológico de aventura

³ *ibid.*, p. 132.

⁴ David Mourão-Ferreira, “Esta nova presença da *presença*”, in *presença*, edição facsimilada compacta, Tomo I, Lisboa, Contexto, 1993, p.5

que Rivière teorizou e Proust colocou em prática no seu *opus magnum A la recherche du temps perdu*. Estas reflexões procedentes do circuito gideano, em torno do romance psicológico de aventura, prenunciam o romance modernista, estética e ideologicamente sintonizado com as perplexidades do homem moderno. Seria, pois, prometedora rastrear os ecos deste novo formato romanesco na narrativa presencista, nomeadamente em *Elói ou Romance numa cabeça*, de João Gaspar Simões.

Por outro lado, embora o nome de Dostoievski tenha sido, pela primeira vez, revelado ao leitor ocidental por Eugène-Melchior de Vogüé, no célebre estudo intitulado *Le roman russe* (1886), foi com André Gide que a obra do mestre russo conquistou um lugar de inequívoco destaque na cultura francesa e ocidental, graças às conferências proferidas no Vieux-Colombier (1923) e posteriormente reunidas em volume sob o título *Dostoïevsky (Articles et Causeries)*. Ora, foi à luz da exegese de Gide que os presencistas abordaram o inquietante universo do escritor russo. Régio foi o “primeiro presencista a conferir honras de Mestre ao mestre do romance eslavo”⁵ e, embora não lhe tenha expressamente consagrado um estudo na *presença*, é, sobretudo, na sua obra novelística que “se projecta a sombra inquietante dessa espécie de Fausto moderno, cuja alma tanto pode ser encarada como tendo sido vendida a Deus como ao próprio Diabo”⁶. Como oportunamente lembra João Gaspar Simões, “ainda está por fazer o rastreio do que a novelística da nossa língua ficou devendo quer à leitura de Dostoievski, quer ao magistério crítico de André Gide, quer, mesmo ao conhecimento da ficção francesa”⁷. Um exercício hermenêutico estimulante seria, por exemplo, a abordagem comparativa de *Jogo da Cabra Cega*, de Régio, e de *Les caves du vatican*, de Gide.

No fundo, são inesgotáveis as vias de aprofundamento deste diálogo, cujos contornos apenas aqui esboçámos. Esta conclusão não é, portanto, uma conclusão, porque verdadeiramente elas não existem, como bem sabia Gide:

La vérité voudrait, je crois, qu'il n'y ait pas de conclusion : elle doit ressortir du récit même, sans qu'il soit besoin d'une péripétie qui la fasse flagrante. Jamais les choses ne se concluent : c'est l'homme qui tire des conclusions des choses.⁸

⁵ João Gaspar Simões, “Presença da literatura francesa na *presença* da literatura portuguesa”, p. 126.

⁶ *ibid.*

⁷ *ibid.*, pp. 126-127.

⁸ André Gide, *Poésie: Journal; Souvenirs*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1952, p. 51.

Bibliografia

I. De e sobre a *NRF*

1. Autores da *NRF*

CLAUDEL, Paul, GIDE, André, *Correspondance 1899-1926*, préface et notes de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1949.

_____, RIVIERE, Jacques, *Correspondance 1907-1924*, Paris, Gallimard, “Cahiers Paul Claudel 12”, 1984.

COPEAU, Jacques, “Remarques intimes – en marge d’un portrait d’André Gide”, in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 79-87.

_____, *Correspondance Jaques Copeau – Jacques Rivière : Le dialogue entre Jacques Rivière et Jacques Copeau (III)*, *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d’Alain-Fournier*, n° 29, 1983.

_____, *Journal I (1901-1915)*, Paris, Seghers, 1991.

_____, *Les Registres du Vieux Colombier III*, 1919-1924, Paris, Gallimard, 1993.

CREMIEUX, Benjamin, “André Gide et l’art du roman”, in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 89-96.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Journal 1939-1945*, Paris, Gallimard, col. “Témoins”, 1992.

DU BOS, Charles, *Approximations*, Paris, Editions des Syrtes, 2000.

FERNANDEZ, Ramon, *Proust*, Paris, Bernard Grasset, “Les Cahiers Rouges”, 2009.

FOURNIER, Alain, *Le Grand Meaulnes – Miracles*, Paris, Garnier, 1986.

GHEON, Henri, “La Poésie et l’Empirisme”, *L’Ermitage*, Avril de 1901, pp. 245-260.

_____, “Les lectures du Mois”, *L’Ermitage*, Janeiro de 1902, pp. 57-62.

_____, “Chroniques du Mois : I - Les Lectures”, *L’Ermitage*, Dezembro de 1904, pp. 296-303.

_____, *Nos directions*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1911.

_____, *L'Homme né de la guerre. Témoignage d'un converti*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1923.

_____, GIDE, André, *Correspondance I : 1897-1903*, texte établi par Jean Tipy, Introduction et notes d'Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Paris, Gallimard, 1976.

_____, GIDE, André *Correspondance II : 1904-1944*, texte établi par Jean Tipy, Introduction et notes d'Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Paris, Gallimard, 1976.

_____, RIVIERE, Jacques, *Correspondance 1910-1925*, Lyon, Centre d'Etudes Gidiennes, 1988.

GIDE, André, *Dostoïevsky (Articles et Causeries)*, Paris, Librairie Plon, 1923.

_____, *Souvenirs littéraires et problèmes actuels*, Beyrouth, Les Lettres Françaises, 1946.

_____, *Feuillets d'Automne*, Paris, Mercure de France, 1949.

_____, *Littérature engagée*, Paris, Gallimard, 1950.

_____, *Poésie: Journal; Souvenirs*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1952.

_____, *Correspondance André Gide – Paul Valéry 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1955.

_____, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

_____, *Correspondance André Gide – André Suarès 1908-1920*, préface et notes de Sidney D. Braun, Paris, Gallimard, 1963.

_____, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard 1913-1934*, introduction par Jean Delay, Paris, Gallimard, 1968.

_____, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard 1935-1951*, Paris, Gallimard, 1968.

_____, *Cahiers André Gide. Correspondance André Gide – François Mauriac 1912-1950*, Paris, Gallimard, 1971.

_____, *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

_____, *Le Prométhée mal enchainé*, in *Romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, pp. 301-341.

_____, *L'Immoraliste*, in *Romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, pp. 365-472.

_____, *Les Caves du Vatican*, in *Romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, pp. 677-873.

_____, *Les Nourritures Terrestres suivi de Les Nouvelles Nourritures*, Paris, Gallimard, 1980.

_____, *Correspondance André Gide – François-Paul Alibert 1907-1950*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1982.

_____, *Correspondance André Gide – Francis Viele-Griffin 1891-1931*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

_____, *Correspondance André Gide – Jacques Copeau (décembre 1902 – mars 1913)*, vol. 1, Paris, Gallimard, Cahiers André Gide 12, 1987.

_____, *Correspondance André Gide – Jacques Copeau (mars 1913 – octobre 1949)*, vol. 2, Paris, Gallimard, Cahiers André Gide 13, 1988.

_____, *Correspondance André Gide – Valéry Larbaud 1905-1938*, ed. F. Lioure, Paris, Gallimard, 1989.

_____, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1989.

_____, *Correspondance André Gide – André Ruyters 1895-1906*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

_____, *Prétextes suivi de Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1990.

_____, *Correspondance André Gide – Jean Schlumberger 1901-1950*, Paris, Gallimard, 1993.

_____, *Journal I (1887-1925)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

_____, *Journal II (1926-1950)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

_____, *Correspondance André Gide – Jacques Rivière 1909-1925*, Paris, Gallimard, 1998.

_____, “Cinquième lettre à Angèle” [*L’Ermitage*, décembre 1898], in *Essais Critiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, pp. 31-34.

_____, *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

JALOUX, Edmond, “André Gide et le problème du roman”, in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 111- 121.

JAMMES, Francis, GIDE, André, *Correspondance 1893-1938*, Paris, Gallimard, 1948.

MARTIN DU GARD, Roger, "Son influence", in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 129-132.

_____, "Notes sur André Gide", in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 1359-1423.

_____, "Souvenirs autobiographiques et littéraires", in *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, pp. XLII-CXLII.

_____, *Journal II (1919-1936)*, Paris, Gallimard, 1993.

MAURIAC, François, "L'Evangile, selon André Gide", in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 133-137.

_____, "Mes premières années à Paris", *Le Figaro*, 16 de Março de 1940.

_____, "Je dois quelques explications...", *La Table Ronde*, n° 76, abril de 1954, pp. 126-127.

MONTHERLANT, Henry de, "Acheminement vers Gide", in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 149-152.

MORAND, Paul, "André Gide voyageur", in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 153-156.

PREVOST, Jean, "André Gide Critique", in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 163-170.

PROUST, Marcel, *Correspondance Marcel Proust – Jacques Rivière 1914-1922*, Paris, Gallimard, 1976.

_____, GIDE, André, *Autour de La Recherche : lettres*, Bruxelles, Editions Complexe, 1988.

RIVIÈRE, Jacques, *De la sincérité envers soi-même*, Paris, Gallimard, 1943.

_____, *L'Allemand, souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre*, Paris, Gallimard, 1944.

_____, *A la trace de Dieu*, Paris, Gallimard, 1952.

_____, *Carnets (1914-1917)*, Paris, Fayard, 1974.

_____, *Correspondance Jacques Rivière – Jean Schlumberger 1909-1925*, Lyon, Centre d'Etudes Gidiennes, 1980.

_____, "Alain-Fournier" [1924], in Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes – Miracles*, Paris, Garnier, 1986.

_____, *Une conscience européenne, 1916-1924*, Paris, Gallimard, “Les cahiers de la NRF”, 1992.

_____, *Correspondance Jacques Rivière – Gaston Gallimard 1911-1924*, Paris, Gallimard, 1994.

_____, “Histoire abrégée de La Nouvelle Revue Française” [1918], *La Revue des revues*, n° 21, 1996, pp. 73-96.

_____, *Etudes – L’œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, Paris, Gallimard, 1999.

_____, “L’évolution de la poésie en France après le symbolisme”, in *Les Nouvelles tendances de la poésie après le symbolisme – Une conférence de Jacques Rivière en 1918, Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d’Alain-Fournier*, n° 121, 35° ano, 1° trimestre de 2009, pp. 23-55.

SAUVEBOIS, Gaston, “Un groupe littéraire”, *La Revue Scandinave*, Novembro de 1912 (gidianet).

_____, VEYSSIE, Robert, “Notre enquête sur la critique contemporaine”, *La Renaissance contemporaine*, 10 de Junho de 1912, pp. 649-650.

SCHLUMBERGER, Jean, “Gide et les débuts de la NRF”, in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 177-181.

_____, *Eveils*, Paris, Gallimard, 1950.

_____, *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, 1958.

_____, “Le cinquantenaire de *La Nouvelle Revue Française*”, in *La Nouvelle Revue Française, Mostra Documentale (1908-1925)*, Milão, 1960, pp. 5-6.

_____, *Notes sur la vie littéraire, 1902-1968*, Paris, Gallimard, “Les Cahiers de la NRF”, 1999.

SUARÈS, André, *Trois hommes – Pascal, Ibsen, Dostoievski*, Paris, Gallimard, 1935.

THIBAUDET, Albert, “*La Porte Etroite*, par André Gide”, *La Phalange*, n° 20, Outubro de 1909, pp. 541-546.

VALERY, Paul, *Oeuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

VIELE-GRIFFIN, Francis, “Lettre à André Gide”, *L’Ermitage*, Novembro de 1898, pp. 305-309.

2. Textos publicados da NRF

ALLARD, Roger, “Le cinéma et ses critiques”, *NRF*, nº75, Dezembro de 1919, pp. 1105-1107.

ARAGON, Louis, “Toutes choses égales d’ailleurs”, *NRF*, nº 84, Setembro de 1920, pp. 346-382.

_____, “Les contes de Perrault, illustrés par Lucien Laforgue”, *NRF*, nº 90, Março de 1921, p. 373.

_____, “Les Aventures de Télémaque (fragment)”, *NRF*, nº 95, Agosto de 1921, pp. 167-175.

_____, “Les Paramètres”, *NRF*, nº 101, Fevereiro de 1922, pp. 190-198.

_____, “L’Extra”, *NRF*, nº 106, Julho de 1922, pp. 20-29.

ARLAND, Marcel, “Sur un nouveau mal du siècle”, *NRF*, nº 125, Fevereiro de 1924, pp. 149-158.

_____, “Chronique de vacances: Sur Blanche-Neige et le cinéma”, *NRF*, nº 301, Outubro de 1938, pp. 643-644.

ARNAULD, Michel, “Explications”, *NRF*, nº 70, Julho de 1919, pp. 204-211.

ARON, Robert, “La coquille et le Clergyman (cinema des Ursulines)”, *NRF*, nº 174, Março de 1928, pp. 422-423.

ARTAUD, Antonin, “Cinéma et réalité”, *NRF*, nº 170, Novembro de 1927, pp. 561-567.

BACHELIN, Henri, “Pas-comme-les-autres”, *NRF*, nº 17, Maio de 1910, pp. 591-602.

BEUCLER, André, “Charlie Chaplin et *La Ruée vers l’Or*”, *NRF*, nº 146, Novembro de 1925, pp. 632-635.

_____, “Sur le cinema. *Polikouchka*, d’Alexandre Savine”, *NRF*, nº 148, Janeiro de 1926, pp. 123-125.

_____, “Films”, *NRF*, nº 151, Abril de 1926, pp. 507-509.

_____, “Au cinéma”, *NRF*, nº 164, Maio de 1927, pp. 701-703.

BLOCH, Jean Richard, “Le paradis des conditions humaines”, *NRF*, nº 79, pp. 545-566.

BOCQUET, Léon, “Contre Mallarmé”, *NRF*, nº 1, 15 de Novembro de 1908, pp. 77-81.

BOULANGER, Marcel, “En regardant chevaucher d’Annunzio”, *NRF*, nº 1, 15 de Novembro de 1908, pp. 21-33.

BRETON, André, “*Les chants de Maldoror*, par le Comte de Lautréamont”, *NRF*, nº81, Junho de 1920, pp. 917-920.

_____, “Pour Dada”, *NRF*, nº83, Agosto de 1920, pp. 208-215.

_____, “Gaspard de la nuit, par Louis Bertrand”, *NRF*, nº 84, Setembro de 1920, pp. 455-458.

COPEAU, Jacques, “Le métier au théâtre”, *NRF*, nº 4, Maio de 1909, pp. 319-326.

_____, “*Poesia* et le Futurisme”, *NRF*, nº 7, Agosto de 1909, pp. 82-83

_____, “M. Baring et Dostoïevsky”, *NRF*, nº 18, Junho de 1910, pp. 799-801.

_____, “Sur la critique au théâtre et sur un critique”, *NRF*, nº 25, Janeiro de 1911, pp. 5-20.

_____, “Sur le Dostoïevsky de Suarès”, *NRF*, nº 38, Fevereiro de 1912, pp. 226-241.

_____, “L’invasion, Melle de Jessincourt” (“Les Romans”), *NRF*, nº 39, Março de 1912, pp. 468-476.

_____, “*Le Docteur Lerne, sous-Dieu - Le Péril Bleu*”, *NRF*, nº 41, Maio de 1912, pp. 871-880.

_____, “L’Enquête d’Agathon sur «Les jeunes gens d’aujourd’hui»”, *NRF*, nº 47, Novembro de 1912, pp. 929-935.

_____, “Un essai de rénovation dramatique: le Théâtre du Vieux-Colombier”, *NRF*, nº 57, Setembro de 1913, pp. 337-353.

_____, “Souvenirs d’un ami”, *NRF – Hommage à Jacques Rivière*, nº 139, Abril de 1925, pp. 434-442.

DAUMAL, René, “*La Maternelle. Valet d’Argent*”, *L’Air du mois, NRF*, nº 243, Dezembro de 1933, pp. 937-938.

DELTEIL, Joseph, “L’homme de barre”, in *NRF – Hommage à Jacques Rivière*, nº 139, Abril de 1925, pp. 541-542.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, “*Thomas Garner*”, *NRF*, nº 243, Dezembro de 1933, p. 937.

_____, “Guerre et Révolution”, *L’Air du mois, NRF*, nº 248, Maio de 1934, pp. 887-888.

_____, “Bilan”, *NRF*, nº 347, Janeiro de 1943, pp. 103-111.

DUMONT-WILDEN, Louis, “La Maîtresse Servante, par Jérôme et Jean Tharaud (Emile Paul)”, *NRF*, nº 33, Setembro de 1911, pp. 363-366.

ELUARD, Paul, “Haïs-Kaïs: Pour vivre ici”, *NRF*, n° 84, Setembro de 1920, pp. 340-341.

FABRE-LUCE, Alfred, “Sur l’idée de victoire”, *NRF*, n° 128, Maio de 1924.

FERNANDEZ, Ramon, “Cinématographe”, *NRF*, n° 150, Março de 1926, pp. 380-381.

_____, “Notes sur l’esthétique de Proust”, *NRF*, n° 179, Agosto de 1928, pp. 272-280.

GALLIMARD, Gaston, “Les cent un propos d’Alain (Edition de la Dépêche de Rouen)”, *NRF*, n° 36, Dezembro de 1911, pp. 795-799.

_____, “Exposition de dessins, d’eaux-fortes et de lithographies de Frank Brangwyn (Galerie Durand-Ruel)”, *NRF*, n° 38, Fevereiro de 1912, pp. 303-306.

_____, “Exposition de portraits de Renoir (Galerie Durand-Ruel)”, *NRF*, n° 44, Agosto de 1912, pp. 371-374.

GHEON, Henri, “*La Lumière*, pièce en quatre actes de M. Georges Duhamel”, *NRF*, n° 29, Maio de 1911, pp. 769-72.

_____, “*Visages d’hier et d’aujourd’hui* de André Beaunier”, *NRF*, n° 30, Junho de 1911, pp. 884-886.

_____, “*L’Histoire de M. Polly*, par H. G. Wells”, *NRF*, n° 37, Janeiro de 1912, pp. 126-128.

_____, “Introduction aux Matinées de poésie du Théâtre du Vieux-Colombier”, *NRF*, n° 60, Dezembro de 1913, pp. 961-965.

_____, “Au théâtre du Vieux-Colombier”, *NRF*, n° 63, Março de 1914, pp. 521-526.

_____, “*La Forêt des Cippes*, par Pierre Gilbert”, *NRF*, n° 71, Agosto de 1919, pp. 455-458.

_____, “Réflexions sur le rôle actuel de l’intelligence française”, *NRF*, n° 74, Novembro de 1919, pp. 953-964.

GIDE, André, “Contre Mallarmé”, *NRF*, n° 1, Fevereiro de 1909, pp. 74-77.

_____, “Poèmes par un riche amateur”, *NRF*, n° 1, Fevereiro de 1909, pp. 101-103.

_____, “Nationalisme et littérature (A propos d’une enquête de La Phalange)”, *NRF*, n° 5, Junho de 1909, pp. 429-434.

_____, “Nationalisme et littérature (second article)”, *NRF*, n° 9, Outubro de 1909, pp. 192-195.

_____, “Nationalisme et littérature (troisième article)”, *NRF*, n° 10, Novembro de 1909, pp. 237-244.

- _____, “Les dix romans français que...”, *NRF*, n° 52, Abril de 1913, pp. 533-541.
- _____, “Dada”, *NRF*, n° 79, Abril de 1920, pp. 477-481.
- _____, “Billet à Angèle”, *NRF*, n° 90, Março de 1921, pp. 337-343.
- _____, “Goethe”, *NRF*, n° 222, Março de 1932, pp. 368-377.
- _____, “Histoire de la *NRF*”, *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 31-34.
- _____, “La *NRF*, un groupement d’esprits libres” [*Le Gaulois du dimanche*, 10 de Julho de 1920], *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 33-37.
- GUERIN, Jean, “Bulletin”, *NRF*, n° 302, Novembro de 1938, pp. 877-880.
- JACOB, Max, “Bonnes intentions”, *NRF*, n° 85, Outubro de 1920, pp. 489-495.
- _____, “Lettres avec commentaires”, *NRF*, n° 91, Abril de 1921, pp. 385-400.
- LANUX, Pierre, “Intelligence et démocratie”, *NRF*, n° 126, Março de 1924, pp. 261-274.
- LARBAUD, Valery, *Dolly*, *NRF*, n° 9, Outubro de 1909, pp. 177-185.
- _____, *Fermina Marquez*, *NRF*, n° 15, Março de 1910, pp. 371-398; n° 16, Abril de 1910, pp. 483-511; n° 17, Maio de 1910, pp. 627-663; n° 18, Junho de 1910, pp. 766-786.
- _____, “William Ernest Henley, critique littéraire et critique d’art”, *NRF*, n° 26, Fevereiro de 1911, pp. 259-278.
- _____, “Nouvelles études anglaises, par André Chevrillon”, *NRF*, n° 28, Abril de 1911, pp. 620-621.
- _____, “Lettres Anglaises: *Marriage*, by H. G. Wells (Mac Milan)”, *NRF*, n° 50, Fevereiro de 1913, pp. 336-339.
- _____, *A. O. Barnabooth: Journal d’un milliardaire*, *NRF*, n° 50, Fevereiro de 1913, pp. 177-237; n° 51, Março de 1913, pp. 399-471; n° 52, Abril de 1913, pp. 579-630; n° 53, Maio de 1913, pp. 766-814; n° 54, Junho de 1913, pp. 933-1000.
- _____, “Divertissement Philologique”, *NRF*, n° 153, Junho de 1926, pp. 684-698.
- LAURIOL, A., “septembre 1914”, *Hommage à Jacques Rivière*, n° 139, Abril de 1925, pp. 431-433.
- MARCEL, Gabriel, “A propos de quelques oeuvres récentes de Gabriel Fauré”, *NRF*, n° 75, Dezembro de 1919, pp. 1104-1105.
- MARION, Denis, “Les gens de lettres contre le cinéma”, *NRF*, n° 251, Agosto de 1934, pp. 239-247.

_____, “*Le Mouchard*, de John Ford”, *NRF*, n° 269, Fevereiro de 1936, pp. 311-31.

_____, “*Le roman d’un tricheur*, de Sacha Guitry”, *NRF*, n° 278, Novembro de 1936, pp. 926-927.

_____, “*César*, de Marcel Pagnol”, *NRF*, n° 280, Janeiro de 1937, pp. 151-153.

_____, “*Le Bas-Fonds*, de Jean Renoir”, *NRF*, n° 281, Fevereiro de 1937, pp. 314-315.

_____, “*Pépé-le-Moko*, de Julien Duvivier”, *NRF*, n° 283, Abril de 1937, p. 649.

_____, “Au cinéma : *Visages d’Orient*”, *NRF*, n° 288, Setembro de 1937, pp. 530-531.

_____, “*Drôle de drame*, de Marcel Carmé”, *NRF*, n° 291, Dezembro de 1937, pp. 1041-1042.

_____, “*L’Hôtel du Nord* au cinéma”, *NRF*, n° 305, Fevereiro de 1939, pp. 355-357.

PAULHAN, Jean, “Cinéma, par Pierre Albert-Birot (Editions sic)”, *NRF*, n° 88, Janeiro de 1921, p. 126.

_____, “Le Cabinet du docteur Caligari, au Cine-Opéra”, “Voyage au centre de l’Afrique, au Gaumont-Palace”, *NRF*, n° 104, Maio de 1922, pp. 635-636.

_____, “Il ne faut pas compter sur nous”, *L’air du mois*, *NRF*, n° 303, Dezembro de 1938, pp. 1065-1067.

_____, “L’espoir et le silence”, *NRF*, n° 321, Junho de 1940, pp. 721-722.

_____, “Présentation de la *NRF* à Rádio 37”, *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 66-71.

PERSE, Saint-John, “Face aux Lettres Françaises”, *NRF*, *Hommage à André Gide*, Novembro de 1951, pp. 75-86.

PREVOST, Jean, “*Panoramique du cinéma*, par Léon Moussinac (Au sans pareil)”, *NRF*, n°192, Setembro de 1929, p. 433.

_____, “*Le cinéma soviétique*, par Léon Moussinac (N.R.F.)”, *NRF*, n° 194, Novembro de 1929, pp. 723-724.

_____, “Le film parlant”, *NRF*, n° 196, Janeiro de 1930, pp. 142-143.

RIVIERE, Jacques, “*Bouclier du Zodiaque*, par Suarès”, *NRF*, n° 3, Abril de 1909, pp. 260-264.

- _____, “André Lhote”, *NRF*, nº4, Maio de 1909, pp. 393-394.
- _____, “Introduction à une Métaphysique du Rêve”, *NRF*, nº 10, Novembro de 1909, pp. 250-257.
- _____, “*Claude Debussy*, par Louis Laloy”, *NRF*, nº13, Fevereiro de 1910, pp. 131-133.
- _____, “*La Rhapsodie espagnole*, de Ravel”, *NRF*, nº 13, Fevereiro de 1910, pp. 134-135.
- _____, “*Les Poèmes d’orchestre*, de Claude Debussy”, *NRF*, nº 16, Abril de 1910, pp. 476-482.
- _____, “Tristan et Isolde, de Wagner”, *NRF*, nº25, Janeiro de 1911, pp. 29-33.
- _____, “*Petrouchka*, ballet d’Igor Stravinsky, Alexandre Fokine et Alexandre Benois”, *NRF*, nº 33, Setembro de 1911, pp. 376-377.
- _____, “Le Roman d’aventure (I, II, III)”, *NRF*, (I)-nº 53, Maio de 1913, pp. 748-765; (II)-nº 54, Junho de 1913, pp. 914-932; (III)-nº 55, Julho de 1913, pp. 56-77.
- _____, “Parsifal, de Wagner”, *NRF*, nº 65, Maio de 1914, pp. 757-759.
- _____, “La Nouvelle Revue Française”, *NRF*, nº 69, Junho de 1919, pp. 1-12.
- _____, “La décadence de la liberté”, *NRF*, nº 72, Setembro de 1919, pp. 498-522.
- _____, “Le parti de l’intelligence”, *NRF*, nº 72, Setembro de 1919, pp. 612-618.
- _____, “Catholicisme et nationalisme”, *NRF*, nº 74, Novembro de 1919, pp. 965-968.
- _____, “Mise au point”, *NRF*, nº 76, Janeiro de 1920, p. 154.
- _____, “Marcel Proust et la tradition classique”, *NRF*, nº 77, Fevereiro de 1920, pp. 192-200.
- _____, “Les ballets russes à l’Opéra”, *NRF*, nº78, Março de 1920, pp. 462-467.
- _____, “Reconnaissance à Dada”, *NRF*, nº 83, Agosto de 1920, pp. 216-237.
- _____, “Le Choeur ukrainien”, *NRF*, nº90, Março de 1921, pp. 626-627.
- _____, “Notes sur un évènement politique”, *NRF*, nº 92, Maio de 1921, pp. 558-571.
- _____, “De Dostoïevsky et de l’insondable”, *NRF*, nº 101, Fevereiro de 1922, pp. 175-178.

_____, “Les dangers d’une politique conséquente”, *NRF*, n°106, Julho de 1922, pp. 5-11.

_____, “*Les Aventures de Télémaque*, par Louis Aragon”, *NRF*, n° 115, Abril de 1923, pp. 700-703.

_____, “Pour une entente économique avec l’Allemagne”, *NRF*, n° 116, Maio de 1923, 725-735.

_____, “Extraits d’un journal de captivité”, *NRF*, *Hommage à Jacques Rivière*, n° 139, Abril de 1925, pp. 781-785.

_____, “La *NRF* et son rôle dans le mouvement littéraire d’avant guerre”, *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 8-31.

_____, “La *NRF* : Son histoire, son programme, son avenir”, *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 52-56.

PRUNIERES, Henry, “Darius Milhaud”, *NRF*, n° 80, Maio de 1920, pp. 762-767.

ROMAINS, Jules, “La Génération Nouvelle et son unité”, *NRF*, n°7, Agosto de 1909, pp. 30-39.

SAUVEBOIS, Gaston, “*Les Mœurs du Temps*, par Alfred Capus (Bernard Grasset)”, *NRF*, n°51, Março de 1913, pp. 509-513.

SCHLOEZER, Boris de, “Jacques Rivière et la musique”, *NRF*, n° 139, Abril de 1925, pp. 618-629.

_____, “Musique et cinéma”, *NRF*, n° 262, Julho de 1935, pp. 138-141.

SCHLUMBERGER, Jean, “Considérations”, *NRF*, n° 1, Fevereiro de 1909, pp. 5-11.

_____, “Dialogue des ombres pendant le combat”, *NRF*, n° 70, Julho de 1919, pp. 212-220.

_____, “Sur le parti de l’intelligence”, *NRF*, n° 73, Outubro de 1919, pp. 788-791.

_____, “Le sommeil de l’esprit critique”, *NRF*, n° 114, Março de 1923, pp. 469-479.

_____, “Reprise de la *NRF* après la guerre”, *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 38-48.

SUARES, André, “Goethe l’universel”, *Hommage à Goethe*, n° 222, Março de 1932, pp. 378-413.

_____, “Vues sur l’Europe”, *NRF*, n° 254, Novembro de 1934, pp. 641-655.

SUPERVIELLE, Jules, “Centre de l’horizon marin. – Invocation aux oiseaux. – L’escale portugaise.”, *NRF*, n° 79, Abril de 1920, pp. 482-486.

THIBAUDET, Albert, “Taormine”, *NRF*, n° 27, Março de 1911, pp. 387-400.

_____, “La Nouvelle Sorbonne”, *NRF*, n° 29, Maio de 1911, pp. 693-700.

_____, “Réflexions sur le roman – A propos d’un livre récent de M. Paul Bourget”, *NRF*, n° 44, Agosto de 1912, pp. 207-244.

_____, “L’Esthétique des trois traditions”, *NRF*, n° 49, Janeiro de 1913, pp. 5-42.

_____, “L’Esthétique des trois traditions (fin)”, *NRF*, n° 51, Março de 1913, pp. 355-393.

_____, “Conclusions sur le Bergsonisme”, *NRF*, n°120, Setembro de 1923, pp. 257-271.

_____, “Homère au cinema”, *NRF*, n° 174, Março de 1928, pp. 380-384.

_____, “Charlot”, *NRF*, n° 212, Maio de 1931, pp. 730-735.

_____, “Cinéma et littérature”, *NRF*, n° 269, Fevereiro de 1936, pp. 252-257.

_____, “Après vingt ans”, *NRF*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 57-65.

VALERY, Paul, “La crise de l’Esprit”, *NRF*, n° 71, Agosto de 1919, pp. 321-337.

VETTARD, Camille, “L’Ordination, par Julien Benda (Cahiers de la Quinzaine)”, *NRF*, n° 33, Setembro de 1911, pp. 371-372.

_____, “*Nicolas Gogol*, par Louis Léger”, *NRF*, n° 66, Junho de 1914, pp. 1046-1054.

3. Números especiais da *NRF*

Hommage à Marcel Proust (1871-1922), *NRF*, n°112, Janeiro de 1923.

Hommage à Jacques Rivière (1886-1925), *NRF*, n° 139, Abril de 1925.

Hommage à Goethe, *NRF*, n° 222, Março de 1932.

Hommage à Albert Thibaudet, *NRF*, n° 274, Julho de 1936.

Hommage à André Gide (1869-1951), *NRF*, Novembro de 1951.

Hommage à Valery Larbaud (1881-1957), NRF, n° 57, Setembro de 1957.

Hommage à Jules Supervielle (1884-1960), NRF, n° 94, Outubro de 1960.

Hommage à Jean Schlumberger (1877-1968), NRF, n° 195, Março de 1969.

Hommage à Jean Paulhan (1884-1968), NRF, n° 197, Maio de 1969.

Vie ou Survie de la Littérature, NRF, n° 214, Outubro de 1970.

Le Siècle de la Nouvelle Revue Française, NRF, n° 588, Fevereiro de 2009.

Ouvertures portugaises, NRF, n° 522, Julho-Agosto de 1996.

4. Bibliografia passiva (história, teoria e crítica)

ANGLES, Auguste, “Le compagnon de route des fondateurs de La Nouvelle Revue Française”, *Cahier des Amis de Valery Larbaud*, n° 4, 1969, pp. 5-11.

_____, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1978.

_____, “Jacques Rivière et la vie intellectuelle de son temps”, *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain Fournier*, n°11, 1978, pp. 111-116.

_____, “Le fonctionnement de la NRF (1909-1914)”, *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XII, n° 61, janvier 1984, pp. 11-28.

_____, “L'accueil des littératures étrangères dans la NRF, 1909-1914”, *La Revue des revues*, n° 2, 1986, pp. 6-8.

_____, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : L'âge critique 1911-1912*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1986.

_____, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française : Une inquiète maturité 1913-1914*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1986.

_____, *Circumnavigations : littérature, voyages, politique (1942-1983)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

ASSOULINE, Pierre, *Gaston Gallimard, Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Seuil, 1984.

BERNSTEIN, Henry, “Le personnage”, in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 31-35.

BORGAL, Clément, *Jacques Copeau*, Paris, L'Arche Editeur, 1960.

BRISSET, Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.

CAP, Jean-Pierre, "André Gide's Nouvelle Revue Française and Cosmopolitanism", *Laurels*, volume 51, n° 2, 1980, pp. 101-109.

_____, "Les décades de Pontigny et la Nouvelle Revue Française – Paul Desjardins, André Gide et Jean Schlumberger", *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XIV, n° 69, Janeiro de 1986, pp. 21-32.

CASTILHO, Guilherme de, "André Gide no Bairro Latino: página de um Diário de Viagem", *Presença do Espírito*, Novembro de 1989, pp. 199-203.

CERISIER, Alban, *Une histoire de la NRF*, Paris, Gallimard, 2009.

_____, "Une longue aventure", *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, Fevereiro de 2009, pp. 3-7.

CHAUBET, François, "Les Décades de Pontigny (1910-1939)", *Vingtième Siècle*, n° 57, 1998, pp. 36-44.

_____, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Villeuneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

CHEVAILLIER, Louis, *L'œil de la NRF : Cent livres pour un siècle*, Paris, Gallimard, 2009.

DAGAN, Yaël, *La NRF entre guerre et paix 1914-1925*, Paris, Tallandier, 2008.

DESCHODT, Eric, *Gide: Le Contemporain Capital*, Paris, Perrin, 1991.

DURRY, Marie-Jeanne, "La poésie d'André Gide", in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 97-109.

FOUCART, Claude, *D'un monde à l'autre: la correspondance André Gide – Harry Kessler (1903-1933)*, Lyon, Centre d'Etudes Gidiennes, 1985.

FRANÇA, José-Augusto, "Gide et les portugais en 1951", in *Actes du Colloque L'enseignement et l'expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 175-181.

GIRÃO, Maria do Rosário, "De la confusion à la vénération: à propos de la réception de Monsieur Proust au Portugal", in *Bulletin Marcel Proust*, n° 53, 2003, pp. 75-89.

GOULET, Alain, "L'écriture de l'acte gratuit", in *André Gide 6 – Perspectives contemporaines*, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1979, pp. 177-183.

_____, “Horizons anglais des fictions gidiennes”, in *André Gide et l’Angleterre*, Actas do colóquio de Londres, 22-24 de Novembro de 1985, Londres, Birkbeck College, 1986, pp. 112-122.

GUILLAUMIN, Dominique, *En toutes Lettres... Cent ans de Littérature à la Nouvelle Revue Française*, (Catálogo da exposição realizada em Cologny, Fundação Martin-Bodmer, de 13 de Fevereiro a 20 de Abril de 2009), Paris, Gallimard, 2009.

HEBEY, Pierre, *L’esprit NRF 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990.

_____, *La NRF des années sombres 1940-1943*, Paris, Gallimard, 1992.

HERMETET, Anne-Rachel, *Pour sortir du chaos – Trois revues européennes des années 20*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages, Paris, Editions du Capitole, 1928.

JARRETY, Michel, “Valéry : du classique sans classicisme”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n° 2, 2007, pp. 359-369.

KOFFEMAN, Maaike, “André Gide et l’évolution de la première NRF, ou la stratégie des satellites”, *Bulletin des Amis d’André Gide*, vol. XXIX, n° 131/132, Julho – Outubro de 2001, pp. 437-445.

_____, *Entre classicisme et modernité – La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Epoque*, Amsterdam – New-York, Rodopi, 2003.

LACOUTURE, Jean, *Une adolescence du siècle : Jacques Rivière et la NRF*, Paris, Editions du Seuil, 1994.

_____, “Jacques Rivière, la vérité plurielle”, in *Jacques Rivière, L’homme de barre de La Nouvelle Revue Française, 1909-1925*, Catálogo da exposição organizada na Mediateca de Bourges de 18 de Junho a 29 de Agosto de 2009, *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d’Alain Fournier*, n°122, 2009.

LEPAPE, Pierre, *André Gide le Messenger*, Paris, Seuil, 1997.

LESBATS, Claude, “Jacques Rivière et les statuts de l’intelligence”, *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d’Alain Fournier*, n°11, 1978, pp. 91-110.

LEYMARIE, Michel, “Comment la critique vint à Thibaudet”, *Mil neuf cent* 2008/1, n° 26, pp. 109-110.

LIOURE, Françoise, “Larbaud critique dans quelques correspondances”, in *Valery Larbaud, écrivain critique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, *Cahier Valery Larbaud*, n° 45, 2008, pp. 57-73.

LISBOA, Eugénio, “André Gide: uma dívida de gratidão”, in *Crónica dos anos da peste*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996, pp. 82-97.

_____, “No centenário de André Gide”, in *Crónica dos anos da peste*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996, pp. 247-270.

MARTIN, Claude, *Gide*, Paris, Editions du Seuil, col. Ecrivains de toujours, 1963.

_____, *La Nouvelle Revue Française de 1919 à 1925*, Lyon, Centre d’Etudes Gidiennes, 1975.

_____, *La Nouvelle Revue Française de 1940 à 1943*, Lyon, Centre d’Etudes Gidiennes, 1975.

_____, *La Nouvelle Revue Française de 1925 à 1934*, Lyon, Centre d’Etudes Gidiennes, 1976.

_____, *La Nouvelle Revue Française de 1935 à 1940*, Lyon, Centre d’Etudes Gidiennes, 1977.

_____, *La maturité d’André Gide. De Paludes à L’Immoraliste (1895-1902)*, Paris, Klincksieck, 1977.

_____, *La Nouvelle Revue Française de 1908 à 1943 : Index des collaborateurs*, Lyon, Centre d’Etudes Gidiennes, 1981.

MARTINS, Otilia Pires, *Valery Larbaud et le Portugal: lusophilie et médiation*, Lição de Síntese apresentada para provas de Agregação no Grupo/Sub-Grupo 1 – Cultura Francesa, Universidade de Aveiro, 2007.

MARTY, Eric, *André Gide: avec les entretiens André Gide – Jean Amrouche*, Lyon, La Manufacture, 1987.

MASSON, Pierre, CLAUDE, Jean, *André Gide et l’écriture de soi, Actes du Colloque organisé à Paris les 2 et 3 mars 2001 par l’Association des Amis d’André Gide*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MAURIAC, Claude, *Conversations avec André Gide*, Paris, Editions Albin Michel, 1990.

MAUROIS, André, “Rencontre d’André Gide”, in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 139-141.

MAURY, Lucien, “Le bon sens dans l’œuvre d’André Gide”, in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 143-148.

MERCIER, Pascal, “Marcel Drouin et le groupe de la NRF à Pontigny (1912) : la décade dévoilée”, *Bulletin des Amis d’André Gide*, vol. XXI, n° 99, Julho de 1993, pp. 423-444.

MIGNON, Paul-Louis, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier*, Paris, Julliard, 1993.

MORINO, Lina, *La Nouvelle Revue Française dans l’Histoire des Lettres*, Paris, Gallimard, 1939.

MOUTOTE, Daniel, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1993.

MURAT, Michel, "Gide ou 'le meilleur représentant du classicisme'", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 2, 2007, pp. 313-330.

NOGUES, Dominique, "Gide et le cinéma", in *André Gide – Regard intertextuels (9)*, Paris, Lettres Modernes, 1991, pp. 151-157.

NOURISSIER, François, *Un siècle NRF*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

O'BRIEN, Justin, (ed.), *NRF – An Image of the 20th century from the pages of the Nouvelle Revue Française*, London, Eyre & Spottiswoode, 1958.

ORLAN, Pierre Mac, "André Gide et l'aventure", in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 123- 127.

ORMESSON, Jean d', "La N.R.F. : Le démon de la littérature", *Une autre histoire de la littérature française*, Tome I, Paris, Nil Editions, 1997, pp. 321-329.

PIERRE-QUINT, Léon, "Notes sur André Gide", in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 157-162.

POULET, Georges (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Cerisy-La-Salle, Union Générale d'Editions, 1968.

PRIVAZ, Etienne, *Un malfaiteur: André Gide*, Paris, Albert Messein, 1931.

RAIMOND, Michel, *Les critiques de notre temps et Gide*, Paris, Editions Garnier, 1971.

_____, *Le roman contemporain – Le signe des temps (Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon)*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976.

_____, *Proust romancier*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1984.

RIVAS, Pierre, "Amitiés lusophiles et lusophones autour de Valéry Larbaud", in *Arquivos do Centro Cultural Português, Hommage au Professeur Adrien Roig*, Volume XXXI, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 681-699.

ROYERE, Jean, "Formule d'André Gide", in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 171-176.

SCHNYDER, Peter, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*, Paris, Intertextes, 1988.

_____, *Permanence d'André Gide – Ecriture. Littérature. Culture*, Paris, L'Harmattan, 2007.

STROHL, Jean, “Réflexions sur les relations entre l’art et la science – A propos de l’œuvre de M. André Gide”, in *Hommage à André Gide : Etudes – Souvenirs – Témoignages*, Paris, Editions du Capitole, 1928, pp. 183-192.

TADIE, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.

TRUDEL, Eric, *La terreur à l’œuvre : théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

TUBMAN-MARY, Alix, DOUSSET, Elisabeth, TRANCHIDA, Robert, *Jacques Rivière, L’homme de barre de La Nouvelle Revue Française, 1909-1925*, Catálogo da Exposição organizada na Mediateca de Bourges do 18 de Junho ao 29 de Agosto de 2009, Número Especial do *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d’Alain Fournier*, nº122, 2º semestre 2009.

VARIOT, Jean, “L’Abbaye laïque de Pontigny”, *L’Indépendance*, 1 de Novembro de 1911, pp. 170-176.

_____, “La Nouvelle Revue Française contre Francis Jammes”, *L’Indépendance*, 15 de Novembro de 1912, pp. 151-155.

VIKNER, Carl, “Gide et Dostoievski, Esquisse de la psychologie d’André Gide”, *Orbis Litterarum*, nº 15, 1960, pp. 143-173.

WINNOCK, Michel, “La naissance de la NRF”, in *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, pp. 114-122.

_____, “La NRF sous la botte”, in *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, pp. 362-370.

WITTMANN, Jean-Michel, “Modernité, quelle modernité ? Présence de Gide, écrivain fin de siècle”, in *André Gide, Littératures Contemporaines*, nº 7, Paris, Klincksieck, 1999.

5. Fontes electrónicas:

<http://www.centenaire-nrf.fr> (site do centenário da NRF)

<http://fr.wikisource.org/wiki/NRF> (consulta on-line de quase todos os números da NRF de 1909 a 1922)

<http://www.gidiana.net>

<http://maxencecaron.canaculture.com/2010/02/09>

II. De e sobre a *presença*

1. Autores da *presença*

1.1. Éditos

BETTENCOURT, Edmundo de, “Qual o caso mais espantoso da sua vida profissional? – Edmundo de Bettencourt: estudante – cantor – poeta”, entrevista concedida a José Reis, *O século*, Lisboa, supl. *O século de domingo*, nº42, 10 de Maio de 1959, p. 2.

FIGUEIREDO, Tomaz de, “Memorial de Ariel”, in *Monólogo em Elsenor*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, pp. 110-114.

FONSECA, Branquinho da, *Porta de Minerva*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1968.

_____, “Apontamentos para um retrato parecido”, *Colóquio: revista de Artes e Letras*, Lisboa, nº 57, Fevereiro 1970, p. 60.

MONTEIRO, Adolfo Casais, *Descobertas no mundo interior: a poesia de Jules Supervielle*, Coimbra, edições *presença*, 1938.

_____, “Felicidade, felicidade... (sobre algumas ingenuidades dum idealista)”, *Seara Nova*, nº 667, 25 de Maio de 1940, pp. 178-179.

_____, *A poesia de Jules Supervielle: estudo e antologia*, Lisboa, Editorial Confluência, 1945.

_____, *A poesia da Presença, estudo e antologia*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959.

_____, *A palavra essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.

_____, “Cartas inéditas”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 603, 25 de Janeiro de 1994, pp. 9-10.

_____, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

_____, *Considerações Pessoais*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

_____, *De pés fincados na terra*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

NAVARRO, António de, “Um presencista fala da ‘Presença’ (1)”, (Entrevista concedida a Jorge Daum), *A Voz Académica*, Queluz, ano XV, nº 339, Ano XV, 15 de Dezembro de 1964, pp. 2-3.

_____, “Um presencista fala da ‘Presença’ (3)”, (Entrevista concedida a Jorge Daum), *A Voz Académica*, Queluz, ano XV, nº 341, 15 de Janeiro de 1965, pp. 2-3.

_____, “Um presencista fala da ‘Presença’ (4) – António de Navarro acaba o seu depoimento”, (Entrevista concedida a Jorge Daum), *A Voz Académica*, Queluz, ano XV, nº 342, 30 de Janeiro de 1965, pp. 4-5.

_____, “Uma entrevista com José Régio ou o pré-presencismo”, in *A dez anos da morte de Régio*, Testemunhos de Orlando Taipa e outros, Lisboa, Editorial Resistência, 1980.

NOGUEIRA, Albano, “Recensão Crítica a *Temas de Literatura Portuguesa* de Pierre Hourcade”, *Colóquio/Letras*, nº 52, Novembro de 1979, pp. 91-94.

_____, “João Gaspar Simões, sessenta anos ao serviço da literatura”, in *Catálogo da Inauguração da sala João Gaspar Simões*, Figueira da Foz, Câmara Municipal da Figueira da Foz, 1989, pp. 96-98.

PEREIRA, José Maria dos Reis, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, Vila do Conde, Sociedade de Tipografia Ld.^a, 1925.

RÉGIO, José, “O movimento de Arte Modernista em Coimbra: sobre um manifesto e uma conferência”, *Humanidade «Quinzenário de estudantes de Coimbra»*, nº2, 1 de Abril de 1925, p. 4.

_____, “Coimbra de hontem e Coimbra de Hoje”, *A Batalha*, nº 126, Segunda-feira, 26 de Abril de 1926, p. 1.

_____, “A um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa”, *Seara Nova*: nº 608, 8 de Abril de 1939, pp. 151-153; nº 609, 15 de Abril de 1939, pp. 167-169; nº 611, 29 de Abril de 1939, pp. 203-205.

_____, “Defino posições”, *Seara Nova*, nº 619, 24 de Junho de 1939, pp. 5-8.

_____, “Um domingo com José Régio”, (entrevista a Pombo de Castro), *Revista Mundo*, ano 2º, nº 58, 5 de Setembro de 1958, p. 30.

_____, “José Régio respondeu a algumas perguntas indiscretas que lhe fizemos”, entrevista ao *Jornal de Notícias*, Suplemento Literário, nº256, Porto, Typografia da Empresa Litteraria e Typografica, 25 de Setembro de 1958, p. 1.

_____, *Ensaaios de Interpretação crítica*, Lisboa, Portugália Editora, 1964.

_____, *Pequena história da moderna poesia portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 1974.

_____, *António Botto e o amor – seguido de Críticos e Criticados*, 2ª edição, Porto, Brasília Editora, 1978.

_____, *Três ensaios sobre arte*, Porto, Brasília Editora, 1980.

_____, *Correspondência*, introdução e recolha de António Ventura, notas de António Ventura e Luís Amaro, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

_____, *Correspondência familiar. Cartas a seus pais*, Portalegre, Edição do Centro de Estudos José Régio, 1997.

_____, *Páginas do diário íntimo*, 2ª ed., Introdução de Eugénio Lisboa, notas de José Alberto Reis Pereira, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

_____, *Correspondência familiar. Cartas a seu irmão Apolinário*, Vila do Conde, s.e., 2001.

_____, *Poesia I*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

SIMÕES, João Gaspar, *Temas*, Coimbra, Edições presença, 1929.

_____, “Pequeno ensaio sobre o modernismo”, in *Temas*, Coimbra, Edições presença, 1929, pp. 195-207.

_____, *Novos temas. Ensaaios de literatura e estética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1938.

_____, “Fernando Pessoa e Paul Valéry ou as afinidades ignoradas”, in *Novos temas. Ensaaios de literatura e estética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1938, pp. 158-179.

_____, “Memórias Coimbrãs. Como nasceu a presença”, *Revista Turismo*, nº 56, Janeiro – Fevereiro de 1944, pp. 1-2.

_____, *Liberdade do Espírito*, Porto, Livraria Portugália, 1948.

_____, “Marcel Proust e a juventude do nosso tempo”, in *Liberdade do Espírito*, Porto, Livraria Portugália, 1948, pp. 187-196.

_____, *Natureza e função da literatura*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1948.

_____, *Vida e obra de Fernando Pessoa (História de uma Geração)* – Tomo I: Infância e Adolescência; Tomo II: Maturidade e Morte, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950.

_____, *Literatura, Literatura, Literatura...*, Lisboa, Portugália Editora, 1964.

_____, *50 anos de poesia portuguesa: do simbolismo ao surrealismo*, Lisboa, Movimento – Ensaio, 1967.

_____, *Novos Temas Velhos Temas – Ensaaios de Literatura e Estética Literária*, Porto, Portugália Editora, 1967.

_____, “A lição de Paul Valéry” (1945), in *Novos Temas Velhos Temas – Ensaaios de Literatura e Estética Literária*, Porto, Portugália Editora, 1967, pp. 44-48.

_____, “Alves Redol – Fanga”, in *Crítica III – Romancistas Contemporâneos*, Lisboa, Delfos, 1970, pp. 142-147.

_____, “Branquinho da Fonseca – Porta de Minerva”, in *Crítica III: romancistas contemporâneos (1942-1961)*, Lisboa, Delfos, 1970, pp. 283-292.

_____, “Marcel Proust, Paul Valéry e a presença”, *Colóquio/Letras*, nº4, Dezembro de 1971, pp. 27-32.

_____, *O mistério da poesia – Ensaaios de interpretação da génese poética*, col. Civilização Portuguesa, Porto, Editorial Inova, 1971.

_____, *Retratos de poetas que conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974.

_____, *Perspectiva histórica da poesia portuguesa [século XX] Dos simbolistas aos novíssimos*, Porto, Brasília Editora, 1976.

_____, *José Régio e a História do Movimento da ‘presença’*, Porto, Brasília Editora, 1977.

_____, “A posteridade da presença”, in *Presença – folha de arte e crítica – publicação comemorativa do cinquentenário da fundação*, Lisboa, Secretaria de Estado e Cultura, 1977, pp. 13-22.

_____, “Fernando Pessoa na perspectiva da presença”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, pp. 281-297.

_____, “Pierre Hourcade, Temas de Literatura Portuguesa”, in *Crítica V – Críticos e ensaístas contemporâneos 1942-1979*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, pp. 837-842.

_____, *Crítica V – Críticos e ensaístas contemporâneos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

_____, “Presença da literatura francesa na presença da literatura portuguesa”, *Actes du Colloque L’enseignement et l’expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 novembre 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 123-132.

_____, *Crítica I: A prosa e o romance contemporâneos*, 2ª edição, colecção Temas Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

_____, “A crítica literária contemporânea em França e Portugal”, in *Crítica I: A prosa e o romance contemporâneos*, 2ª edição, colecção Temas Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, pp. 31-66.

_____, “Aquilino Ribeiro”, in *Crítica I: A prosa e o romance contemporâneos*, 2ª edição, colecção Temas Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, pp. 71-103.

TORGA, Miguel, *A criação do mundo*, Vol. II (“O terceiro dia”), Coimbra, s.e., 4ª edição, 1970.

1.2. Inéditos

a. Cartas de Pierre Hourcade a Adolfo Casais Monteiro, (E 15 - Espólio Adolfo Casais Monteiro, Biblioteca Nacional):

- 32 cartas enviadas entre 1931 e 1956, E 15 / 1688 – E 15 / 1720.

b. Cartas de personalidades francesas a João Gaspar Simões (E 16 - Espólio João Gaspar Simões, Biblioteca Nacional):

- de ARBAÏZAR, Philippe, Centre Georges Pompidou, s.d., E 16, Caixa 3.

- de CASSOU, Jean, 10 de Outubro de 1929, E 16, Caixa 5.

- de CHANTAL, Suzanne, 7 de Maio de 1944, E 16, Caixa 6.

- de GISCARD D’ESTAING, Valéry, Presidente da República Francesa, [Convite para uma cerimónia na Embaixada Francesa a realizar-se no dia 20 de Julho de 1978, pelas 22h45], E16, Caixa 8.

- de HIRSCH, Editions NRF, 21 de Fevereiro de 1927, E 16, Caixa 10.

- de GIRODON, Jean, 18 de Abril de 1958, E 16, Caixa 9.

- de GUIBERT, Armand, 3 cartas : 11 de Fevereiro de 1952, 7 de Fevereiro de 1960, 21 de Abril de 1960, E 16, Caixa 9.

- de HAZARD, Paul, Collège de France, 20 de Dezembro de 1937, E 16, Caixa 10.

- de HOURCADE, Pierre, 16 cartas entre 1942-1979, E 16, Caixa 10.

- de MEMBRÉ, Henri, 7 de Outubro de 1946, E 16, Caixa 13.

- de OULMONT, Charles, s.d., E 16, Caixa 15.

- de SUPERVIELLE, Jules, 2 de Julho de 1931, E 16, Caixa 23.

2. Textos publicados na *presença*

ALMEIDA, António Ramos de, “As sete partidas do mundo, romance de Fernando Namora”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, p. 49.

ARAGÃO, Alexandre de, “Cinematografia”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 18, p. 2.

BARBOSA, Jorge, “A que ficou sem par”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 35, Março-Maio de 1932, p. 3.

BETTENCOURT, Edmundo de, “Marinetti, e a anedota do iberismo fascista-futurista?”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 24, Janeiro de 1930, p. 7.

BRANCO, Aloysio, “Epitaphio para um herói de romance”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 7.

CARDIM, Luís, “Semblantes do Fausto-Goethe”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 35, Março-Maio de 1932, pp. 4-5.

CASTILHO, Guilherme de, “Actualidades de há quasi meio século”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, pp. 133-135.

COUTO, Ribeiro, “Dois poetas de Alagoas”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 13.

CROWLEY, Aleister, “Hino a Pan”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 11.

DUARTE, Afonso, “A lição de Ibsen”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 11, 31 de Março de 1928, p. 5.

_____, “Santos, Heróis e poetas”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 41-42, p. 5

FIUMI, Lionello, «“Panorama da poesia italiana de hoje”, Tradução de Adolfo Casais Monteiro», *pres.*, Tomo II, Série I, nº 44, Abril de 1935, pp. 6-7.

FONSECA, Branquinho da, Bettencourt, Edmundo de, “Carta aos Senhores Directores da *presença*”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, p. 137.

HESPANHA, Arthur, “Variedades”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 16, p. 7.

HOURCADE, Pierre, “Defesa e ilustração da poesia portuguesa viva”, *pres.*, Tomo I, Série II, nº 30, Janeiro-Fevereiro 1931, pp. 13-15.

LEAL, Raul, “Mário Eloy, le grand évocateur d’incubes”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 16, Novembro de 1928, p. 6.

LEY, Charles David, “Através da poesia inglesa (apresentação de algumas traduções) – Conferência de Luís Cardim”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, p. 47.

_____, “Primeiras impressões da moderna literatura portuguesa”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, pp. 130-132.

LIMA, Jorge de Lima, “O filho prodigo”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, p. 7.

_____, “defesa da poesia”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, p. 6.

LOPES-GRAÇA, Fernando, “Música: A Orquestra Filarmónica de Madrid em Coimbra”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 37, Fevereiro de 1933, p. 15.

_____, “Música: Concerto pela Orquestra Filarmónica de Madrid. Recital Arminda Correia – Francine Benoit”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 41-42, Maio de 1934, pp. 21-22.

_____, “Música: Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 43, Dezembro de 1934, pp. 14-15.

_____, “Francis”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 44, Abril de 1935, pp. 14-15.

_____, “Três liederistas franceses: Gabriel Fauré e *La Bonne Chanson*; Maurice Ravel e as *Histoires Naturelles*; Darius Milhaud e os *Poèmes Juifs*”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 38, Abril de 1933, pp. 8-11.

_____, “A revolução musical Schönberguiana”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 47, Dezembro de 1935, p. 12-15.

_____, “Uma canção de Fernando Pessoa musicada por Fernando Lopes-Graça”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 48, Julho de 1936, p. 6.

MADEIRA, António (pseud. Branquinho da Fonseca), “Triunfo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 14-15, p. 10.

_____, “Palhaçada”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 13, p. 6.

MARINHO, José, “O equívoco chestoviano”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 29, Novembro-Dezembro de 1930, p. 5-7; 15.

_____, “O homem, suas possibilidades e valores no pensamento de Leonardo Coimbra”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 50, Dezembro de 1937, pp. 2-4.

MILTON, “Alocação de Satan ao Sol”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 41-42, Maio de 1934, p. 4-5.

MONTEIRO, Adolfo Casais, “Sobre Eça de Queirós”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 17, Dezembro de 1928, pp. 1; 11.

_____, “Poemas: Viagem. Mais longe... Jazz. Trapézio. O que foge...”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 19, Fevereiro-Março de 1929, p. 4.

_____, “Mário de Sá-Carneiro”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 21, Junho-Agosto de 1929, pp. 2-3.

_____, “Benjamín Jarnés”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 22, Setembro-Novembro de 1929, pp. 9-12.

_____, “Mais além da poesia pura”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 28, Agosto-Outubro de 1930, pp. 5-7.

_____, “Notas sobre poetas novos do Brasil: I – Ribeiro Couto; II – Manuel Bandeira”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 34, Novembro-Fevereiro de 1932, pp. 14-15.

_____, “O homem Goethe”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 35, Março-Maio de 1932, pp. 6-8.

_____, “Estudos Críticos, por Castelo Branco Chaves”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 40, Dezembro de 1933, pp. 12-13.

_____, “Introdução a um ensaio sobre a poesia de Jules Supervielle”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, pp. 12-14.

_____, “Cinema português – As pupilas do Senhor Reitor, filme de Leitão de Barros”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, pp. 17-18.

_____, “Poemas de Lionello Fiumi”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 46, Outubro de 1935, p. 2.

_____, “Henri Michaux”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 47, Dezembro de 1935, p. 2.

_____, “*Pureza*, romance de José Lins do Rêgo”, *pres.*, nº 50, Dezembro de 1937, pp. 13-14.

_____, “Cinema português: *Trevo de quatro folhas*; *A revolução de Maio*; *Bocage*; *Maria Papoula*”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 50, Dezembro de 1937, pp. 12; 15.

_____, “Como se faz crítica musical em O Comércio do Porto”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 51, Março de 1938, pp. 13-14.

_____, “Ravel morreu, viva Ravel”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 52, Julho de 1938, p. 14.

_____, “Estado presente do intercâmbio intelectual Luso-Brasileiro. Sobre um pseudo órgão do intercâmbio Luso-Brasileiro”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, pp. 29-30.

MORAIS, Vinícius de, “O Riso”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, pp. 85-87.

NAVARRO, António de, “O braço de Arlequim”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, p. 2.

_____, “O vira (baixo relevo)”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 3, 8 de Abril de 1927, p. 5.

_____, “Charleston”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 6, 18 de Julho de 1927, p. 6.

_____, “Acrobatas”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 21, Junho-Agosto de 1929, p. 9.

NOGUEIRA, Albano, “Rosamond Lehmann”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 40, Dezembro de 1933, pp. 6-10.

_____, “Uma iniciativa cultural”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 40, Dezembro de 1933, p. 15.

_____, “*Província*, por Ribeiro Couto”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 43, Dezembro de 1934, pp. 11-12.

NOVALIS, *Fragmentos* (Tradução de Eudoro de Sousa), *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, pp. 73-78.

OLIVEIRA, Manuel de, “*Bruma* (argumento para um filme)”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Julho-Outubro de 1931, pp. 10-11.

PESSOA, Fernando, “Qualquer música”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 10, Março de 1928, p. 2.

QUEIRÓS, Carlos, “Camilo Pessanha”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 20, Abril-Maio de 1929, pp. 1-2.

REDACÇÃO, “Opiniões”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, p. 3.

_____, “Tábua bibliográfica – nota”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 16, Novembro de 1928, p. 8.

_____, “*A Gaceta Portuguesa de La Gaceta Literária*”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 18, Janeiro de 1929, p. 11.

_____, “Afirmações”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 28, Agosto-Outubro de 1930, p. 15.

_____, “A querela entre o cinema silencioso e o cinema sonoro”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 29, Novembro-Dezembro de 1930, p. 15.

_____, “Richard Aldington”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 36, Novembro de 1932, p. 14.

_____, “As minhas opiniões sobre Aquilino Ribeiro e as que me são atribuídas”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 38, Abril de 1933, pp. 14-15.

_____, “João de Castro Osório e a *presença*”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº46, Outubro de 1935, p. 7.

_____, “Comentário – Frederico (sic) Garcia Lorca”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 49, Junho de 1937, p. 14.

_____, “Comentário – Miguel de Unamuno”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 49, Junho de 1937, p. 14.

_____, “... e como se podia civilizar os livreiros”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, p. 32.

_____, “Presença Reaparece”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº1, Novembro de 1939, pp. 1-3.

_____, “Artes plásticas, crítica, jornalismo”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, p. 65.

RÉGIO, José, “Literatura Viva”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, pp. 1-2

_____, “Legendas Cinematográficas I – Ivan Mosjoukine”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, p. 8.

_____, “Classicismo e modernismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 2, 28 de Março de 1927, pp. 1-2.

_____, “Legendas cinematográficas II – Charlie Chaplin”, *pres.*, nº2, Tomo I, Série I, 28 de Março de 1927, p. 8.

_____, “Da geração modernista”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 3, 8 de Abril de 1927, pp. 1-2.

_____, “Legendas cinematográficas III – Buster Keaton”, *pres.*, nº4, Tomo I, Série I, 8 de Maio de 1927, p. 8.

_____, “Marcel Proust”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 5, Junho de 1927, p. 2.

_____, “Legendas cinematográficas IV – Nicolas Rimski”, *pres.*, nº5, Tomo I, Série I, 4 de Junho de 1927, p. 8.

_____, “Lance de vista”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 6, 18 de Julho de 1927, pp. 5; 8.

_____, “Uma peça de Pirandello (*sei personaggi in cerca de auctore*)”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 7, 8 de Novembro de 1927, pp. 4; 7-8.

_____, “Legendas cinematográficas V – Emil Iennings”, *pres.*, nº7, Tomo I, Série I, 8 de Novembro de 1927, p. 8.

_____, “Literatura Livresca e Literatura Viva”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 9, Fevereiro de 1928, pp. 1-8.

_____, “Atravez duma peça de Ibsen – *O pato bravo*”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 11, Março de 1928, pp. 6-8.

_____, “Breve história da pintura moderna”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 17, Dezembro de 1928, pp. 4-5;11.

_____, “Ainda uma interpretação de modernismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 23, Dezembro de 1929, pp. 1-2.

_____, “Comentário – cinema português”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 25, Fevereiro-Março de 1930, p. 15.

_____, “Divagação à roda do primeiro salão dos independentes”, *pres.*, nº 27, Junho-Julho de 1930, pp. 4-8.

_____, “Comentário – cinema português”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 27, Junho-Julho de 1930, p. 16.

_____, “A propósito do segundo salão dos independentes”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 31-32, Março-Junho de 1931, pp. 29-30.

_____, “*A Folha da Parra, elementos para um romance*, Tomaz Ribeiro Colaço”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº33, Julho-Outubro de 1931, pp. 12-13.

_____, “Comentário – cinema português: *A Severa*, fonofilme de Leitão de Barros. *Douro, Faina Fluvial*, direcção de Manuel de Oliveira”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 33, Junho-Outubro de 1931, pp. 14-15.

_____, “Uma opinião do Sr. Dr. Joaquim de Carvalho sobre a Presença”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº35, Março/Maio de 1932, pp. 19-20.

_____, “Ámen”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 37, pp. 7-8.

_____, “*Figuras Contemporâneas* de F. Alves de Azevedo”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 39, Julho de 1933, pp. 14-15.

_____, “Três Máscaras – Fantasia dramática em um acto”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 41-42, Maio de 1934, pp. 14-20.

_____, “Comentário – Cinema Português: *Gado Bravo; Douro, Faina Fluvial*”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 43, Dezembro de 1934, pp. 13-14.

_____, “Interrogações e dúvidas sobre um depoimento de Rodrigues Miguéis”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 44, Abril de 1935, pp. 12-14.

- _____, “Li-te-ra-tu-ra”, *presença*, Tomo II, Série I, nº45, Junho de 1935, pp. 16-17.
- _____, “A *presença* e os seus censores”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº47, Dezembro de 1935, p. 20.
- _____, “*Um dia e outro dia ... Outono havias de vir*, João Falco. Edições da Seara Nova”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº50, Dezembro de 1937, pp. 14-15.
- _____, “Alguns poemas de Cecília Meireles”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, pp. 2-5.
- _____, “*Nome de Guerra*, romance por José de Almada Negreiros”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, pp. 26-27.
- _____, “Sim, meus senhores: ainda Marcel Proust”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, pp. 30;32.
- _____, “Divagação mais ou menos pessoal sobre uma *blague* do sr. Álvaro Cunhal, uma citação do *Dom Casmurro*, uma opinião de José Bacelar, o anexam *preso por ter cão, preso por não ter* e outras miudezas que o leitor verá”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº1, Novembro de 1939, pp. 59-61.
- RIBEIRO, Aleixo, “Corpo e espírito da arte”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 50, Dezembro de 1937, p. 11
- SANTOS, Jaime de Macedo, “Sobre Hegel e Croce”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 18, Janeiro de 1929, p. 3.
- SERPA, Alberto de, *Cá e Lá*, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, p. 99.
- _____, “*Calunga*, romance de Jorge de Lima”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 47, Dezembro de 1935, p. 16.
- _____, “*Mar morto*, romance de Jorge Amado”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 49, Junho de 1937, p. 16.
- SHAKESPEARE, “Dois sonetos”, *pres.*, Tomo III, Série I, nº 53-54, Novembro de 1938, p. 8.
- SIMÕES, João Gaspar, “Contemporâneos Espanhóis: Pío Baroja I”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 1, 10 de Março de 1927, pp. 7-8.
- _____, “Contemporâneos espanhóis – Pío Baroja II”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 2, p. 4; 6.
- _____, “Contemporâneos Espanhóis: Pío Baroja III”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 3, Abril de 1927, pp. 4-7.
- _____, “Individualismo e universalismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº4, 8 de Maio de 1927, pp. 1-2.

_____, “Individualismo e cultura”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº5, 4 de Junho de 1927, pp. 4-8.

_____, “Depois de Dostoievski”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº6, 18 de Julho de 1927, pp. 1-2.

_____, “Nacionalismo em literatura”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº7, 8 de Novembro de 1927, pp. 1-2.

_____, “Do estilo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 8, Dezembro de 1927, pp. 1-2.

_____, “Ideias sobre Ibsen”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 11, 31 de Março de 1928, pp. 1-3.

_____, “Sobre André Gide e o génio francês”, *presença*, Tomo I, Série I, nº 12, 9 de Maio de 1928, pp. 7-8.

_____, “Modernismo”, *pres.*, Tomo I, Série I, nºs 14-15, 23 de Julho de 1928, pp. 2-3.

_____, “Realidade e Humanidade na arte – a propósito de *La deshumanizacion del arte* de Ortega y Gasset”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 16, Novembro de 1928, pp. 2-4.

_____, “O copo quebrado”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº17, Dezembro de 1928, pp. 2-3.

_____, “O problema Valéry”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 19, Fevereiro-Março de 1929, pp. 5-6.

_____, “*Les enfants terribles* de Jean Cocteau”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 22, Setembro-Novembro de 1929, pp. 2-4.

_____, “*Confusão*, poemas por Adolfo Casais Monteiro (edições presença, Coimbra)”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 24, Janeiro de 1930, p. 13.

_____, “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 29, Novembro-Dezembro de 1930, pp. 9-11.

_____, “Raul Brandão, poeta”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 30, Janeiro-Fevereiro de 1931, pp. 2-5.

_____, “A arte e a realidade”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 36, Novembro de 1932, p. 5-8;11.

_____, “Deformação, génese de toda a arte”, *pres.*, Tomo II, Série I, nº 45, Junho de 1935, pp. 7-11.

_____, “Charles du Bos”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, pp. 52-53.

_____, “Breve esclarecimento a um ponto de vista sobre o romance brasileiro”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 1, Novembro de 1939, pp. 56-58.

_____, “Diálogos inúteis”, *pres.*, Tomo III, Série II, nº 2, Fevereiro de 1940, pp. 127-128.

SOUSA PEREIRA, “Le repas fut plus gai qu’il n’est permis ici de le redire, et l’aigle fut trouvé délicieux (André Gide)”, *pres.*, Tomo I, Série I, nº 24, Janeiro de 1930.

3. Bibliografia passiva (história, teoria e crítica)

AMARO, Luís, “Cartas inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca e Adolfo Casais Monteiro” (anotadas por), *Colóquio Letras*, nº 38, Julho de 1977, pp. 55-68.

_____, “Subsídios para uma bibliografia do movimento presencista”, in *Presença – folha de arte e crítica – publicação comemorativa do cinquentenário da fundação*, Lisboa, Secretaria de Estado e Cultura, 1977, pp. 55-74.

ANDRADE, Carlos Santarém, *Presença, uma revista, um movimento...*, Coimbra, s.n., 1980 (Separata do Bol. Bibl. Univ. Coimbra, vol. 35).

_____, *A envolvência coimbrã de Régio e Nemésio*, Coimbra, Edição da Câmara Municipal de Coimbra (comemorativa do centenário do nascimento de José Régio e Vitorino Nemésio), 2001.

_____, *Os dias de Coimbra na criação de Miguel Torga*, col. “Rota dos Escritores do Século XX”, Coimbra, Comissão de Coordenação da Região Centro, 2003.

ANDRADE, João Pedro de, “Intenções e realizações da ‘presença’ na prosa de ficção”, in *Estrada Larga*, vol. 1, Antologia dos números especiais, relativos a cada lustro, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto” / Organização de Costa Barreto, Porto, Porto Editora, 1960, pp. 518-524.

ARNAUT, António, *Estudos Torquianos*, Coimbra, Fora do Texto, 1992.

BRANCO, Júlio, *Percursos da poesia de Branquinho da Fonseca*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997 (dissertação de mestrado policopiada).

BROW, William H., *Literary Criticism in the Portuguese Review presença (1927-1940): an appraisal of the roles of José Régio, João Gaspar Simões, and Adolfo Casais Monteiro*, University of Wisconsin – Madison, 1980 (dissertação de doutoramento).

BRUMMEL, Maria Fernanda, “Significado e expressão literária da vivência da emigração em Miguel Torga”, in *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1994, pp. 77-89.

CARLOS, Luís Adriano, “O classicismo modernista de José Régio”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II série, VIII, 1991, pp. 103-134.

_____, “*presença* e a poética modernista”, *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, nº 12-13, Primavera – Outono 2003, pp. 63-74.

CARMO, Carina Infante do, “Correspondência inédita dos tempos da *presença*”, *Colóquio Letras*, nº 140-141, Abril – Setembro de 1996, pp. 101-131.

COELHO, Eduardo Prado, “Situação da poesia da *Presença*”, in *A palavra sobre a palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp. 19-48.

_____, “Teorias da *Presença*”, in *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, pp. 136-148.

COUTO, J. Silva, *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970.

CUNHA, José de Melo, *Para a história da «presença»: determinação e implicações de uma pré-presença*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1965 (dissertação de licenciatura policopiada).

FARIAS, Hermínia Maria Rapoula, *O jogo intertextual entre Les Faux-Monnayeurs de André Gide e o Jogo da Cabra Cega de José Régio*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1999 (dissertação de mestrado).

FERREIRA, António Manuel, *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

FRANÇA, José-Augusto, “*presença* e as artes”, *Colóquio Artes*, nº 33, 2ª série, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1977, pp. 51-59.

GAGO, Dora Maria Nunes, *Imagens do estrangeiro no Diário de Miguel Torga*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GOMES, Álvaro Cardoso, “O psicológico e o social na ficção da *presença*”, *Colóquio/Letras*, nº70, Novembro de 1982, pp. 23-30.

GOTLIB, Nádía Battella, *O estrangeiro definitivo – poesia e crítica em Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

GUIMARÃES, Fernando, “O que foi a *presença*”, in *Presença – folha de arte e crítica – publicação comemorativa do cinquentenário da fundação*, Lisboa, Secretaria de Estado e Cultura, 1977, pp. 25-52.

_____, *A poesia da presença e o aparecimento do neo-realismo*, Porto, Brasília Editora, colecção poética, 1981.

_____, “A expressão artística – Uma polémica entre presencistas e neo-realistas”, *Colóquio/Letras*, nº96, Março-Abril de 1987, pp. 56-63.

HOURCADE, Pierre, “Deux essayistes portugais, João Gaspar Simões et Vitorino Nemésio”, *Les Cahiers du Sud*, nº181, Março de 1936, pp. 270-272.

_____, “Hommage à Branquinho da Fonseca”, *Colóquio/Letras*, nº23, Janeiro de 1975, pp. 47-51.

_____, “O ensaio e a crítica na Presença”, *Colóquio/Letras*, nº38, Julho de 1977, pp. 20-28.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de, *O essencial sobre Miguel Torga*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

LEONE, Carlos, “A(s) Presença(s) e os seus directores”, in FERREIRA, António Manuel (coord.), *Centenário de Branquinho da Fonseca*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, pp. 95-101.

_____, *O essencial sobre Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

LISBOA, Eugénio, *José Régio a obra e o homem*, Lisboa, Editora Arcádia, 1976.

_____, “A presença e a ficção”, in *Colóquio/Letras*, nº38, Julho de 1977, pp. 13-19.

_____, *Poesia Portuguesa: do Orpheu a Neo-Realismo*, Lisboa, Biblioteca Breve, Volume 55, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

_____, *O segundo modernismo em Portugal*, 2º ed., Lisboa, ICLP, ME, Biblioteca Breve, vol. 9, 1984.

_____, “João Gaspar Simões, atirador solitário (a propósito dum 80º aniversário e de *Crítica V*)”, *Colóquio/Letras*, nº77, Janeiro de 1984, pp. 76-77.

_____, *As vinte e cinco notas do texto*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

_____, *José Régio. Uma literatura viva*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1992.

_____, “A polémica entre Álvaro Cunhal e José Régio”, *Nova Renascença*, vol. XII, nos 45-47, Primavera / Outono de 1992, pp. 487-488.

_____, “José Régio e a cultura francesa ou As Afinidades Relutantes”, *Letras & Letras*, ano VI, nº 96, 2 de Junho de 1993, pp. 5-8.

_____, *Crónica dos anos da peste*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

_____, *O essencial sobre José Régio*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

_____, “Luís Cardim – Um singular agente de relações culturais”, in *Indícios de Oiro*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 99-106.

_____, “Um romance introspectivo”, in *Indícios de Oiro*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 195-200.

_____, “Branquinho da Fonseca – Os cem anos de um escritor não concluído”, in *Indícios de Oiro*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 223-226.

_____, “Carlos Queirós (1907-1949)”, in *Indícios de Oiro*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 247-250.

_____, “Adolfo Casais Monteiro: a palavra rude”, in *Indícios de Oiro*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 261-266.

_____, “O último presencista – Albano Nogueira (1911-2006)”, in *Indícios de Oiro*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 267-268.

LOPES, Óscar, “Doutrina Literária Presencista”, in *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 630-654.

LOURENÇO, Eduardo, “*presença* ou a contra-revolução do modernismo”, in *Estrada Larga*, vol. 1, Orientação e Organização de Costa Barreto, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 238-251.

_____, “*Orpheu* e *presença*”, in *Revistas, Ideias e Doutrinas – Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, pp. 93-108.

_____, “*presença* ou a contra-revolução do modernismo português?”, in *Tempo e poesia*, Lisboa, Gradiva, 2003, pp. 131-154.

MACHADO, Álvaro Manuel, “A poesia da *presença* ou a retórica do eu”, *Colóquio/Letras*, nº38, Julho de 1977, pp. 5-12.

_____, “Génio nacional e modelos estrangeiros: reflexões comparativistas sobre Miguel Torga”, in *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1994, pp. 285-298.

MARGARIDO, Alfredo, “O Aparecimento da «*presença*» e Edmundo de Bettencourt”, *Diário Popular*, supl. *Quinta-feira à tarde*, nº 58, Lisboa, 16 de Janeiro de 1958, pp. 1-2.

_____, “O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio”, *Revista Lusófona*, nº 10, 2004-2005, pp. 43-55.

MARTINES, Enrico, *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____, “O primeiro modernismo segundo a crítica presencista”, *Prelo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Setembro / Dezembro 2007, pp. 19-38.

MARTINHO, Fernando J. B., “De volta ao modernismo, ainda e sempre: recepções da *presença*”, *Prelo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Setembro / Dezembro 2007, pp. 60-79.

MARTINS, Albano, “A 1ª edição dos *Poemas de Deus e do Diabo*, de José Régio, e a recepção da crítica”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nºs 113-114, Janeiro-Abril de 1990, pp. 157-168.

MELO, José de, *Encontros I*, Lisboa, Aga, 1962.

MENDES, João, “Vida literária. História do Movimento da Presença, de João Gaspar Simões”, *Brotéria*, Lisboa, vol. LXVI, nº4, 1958, pp. 452-456.

MOURÃO-FERREIRA, David, *Presença da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977.

_____, “Reflexos da literatura francesa em Portugal (1920-1940)”, in *Actes du Colloque L’enseignement et l’expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 133-141.

_____, *O essencial sobre Vitorino Nemésio*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

_____, *Os ócios do ofício*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989.

_____, “Presença”, in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, 4ª edição, 3º volume, Figueirinhas / Porto, 1992, pp. 868-870.

_____, “Esta nova presença da *presença*”, *presença*, edição facsimilada compacta, Tomo I, Lisboa, Contexto Editora, 1993, p. 7.

NAMORADO, Joaquim, “Da dissidência presencista ao neo-realismo”, *Vértice*, nº 279, Dezembro de 1966, pp. 782-786.

NASCIMENTO, Manuel do, *Encontros*, 1º volume, Edição do Autor, 1961.

NEVES, Márcia Seabra, “Raul Leal (Henoch): escritor bilingue, poeta em francês”, in MARTINS, Otília Pires (coord.), *Portugal e o outro: Imagens, Mitos e Estereótipos*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas / Universidade de Aveiro, 2006, pp. 73-95.

NEVES, Padre Moreira das, “Coimbra, solar do espírito”, in *Inquietação e presença*, Leiria, Edições Juventude, 1942, pp. 59-72.

NUNES, Maria Teresa Arsénio, *A poesia da presença*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1982.

PEDROSO, Alberto, “Em torno de algumas intervenções políticas de José Régio”, *A Cidade*, Número especial, Outubro de 1984, pp. 7-10.

PETRUS, *Os modernistas portugueses*, 1º vol., Porto, Textos Universais, C.E.P.

PIMENTEL, F.J. Vieira, *A poesia da presença – Tradição e Modernidade (1927-1940)*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1987 (dissertação de doutoramento policopiada).

_____, “Em torno do movimento da presença: modernismos e vanguardas”, *Colóquio/Letras*, nº140/141, Abril de 1996, pp. 241-245.

_____, *Presença: labor e destino de uma geração*, Braga, Angelus Novus Editora, 2002.

_____, “Da ‘pré-presença’ à presença: o nascimento de uma geração”, *Leituras, Revista da Biblioteca Nacional*, n.ºs 12-13 Primavera – Outono 2003, pp. 17-44.

_____, “A literatura, a crise da literatura e a *N.R.F.* – Achegas para a compreensão da génese e da natureza do *presencismo*”, in *Largo mundo alumiado – Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho, 2004, pp. 289-298.

RIVAS, Pierre, “Les amitiés françaises d’Adolfo Casais Monteiro”, *Navegações*, v. 3, nº 1, Janeiro / Junho 2010, pp. 69-75.

RODRIGUES, Maria da Graça Duarte, *A geração da Nouvelle Revue Française e o conceito de crítica da Presença*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1974 (tese de licenciatura policopiada).

SACRAMENTO, Mário, “João Gaspar Simões e a poética presencista”, in *Estrada Larga*, vol. 1, Orientação e Organização de Costa Barreto, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 290-293.

SAPEGA, Ellen W., “A presença, o cânone e a crítica”, in *Estudos Literários / Estudos Culturais*, Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Universidade de Évora, Maio 2001), Universidade de Évora, CD-ROM, 2004, vol. II.

SEABRA, José Augusto, “O exilado definitivo”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 603, 25 de Janeiro de 1994, p. 8.

_____, “Cunhal versus Régio ou o Ideólogo contra o poeta”, *Boletim do Centro de Estudos Regionais*, Vila do Conde, nº 4-5, Junho-Dezembro de 1999, p. 101-110.

SENA, Jorge de, Régio, Casais, *A “Presença” e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977.

_____, *Jorge de Sena / José Régio Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

STERNBERG, Ricardo, “Técnicas narrativas em *Elói* de João Gaspar Simões”, *Colóquio/Letras*, nº76, Novembro de 1983, pp. 35-43.

VAZ, Maria Isabel, “De peremptório a hesitante: Adolfo Rocha na *presença*”, in *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1994, pp. 475-485.

_____, *Imagens da Vida (Presença: Poesia e Artes Plásticas)*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1996.

VENTURA, António, *José Régio e a Política*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

II. Varia

AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoria da Literatura*, 8º ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1993.

_____, “A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa”, *Diacrítica*, 10, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 1995, pp.137-164.

ALMEIDA, António Ramos de, *A Arte e a Vida*, Porto, Cadernos Azuis, Livraria Joaquim Maria da Costa, 1941.

ARON, P., SAINT-JACQUES, D., VIALA, A., *Le Dictionnaire du Littéraire*, éditions PUF, Paris, 2002

ASTIER, Pierre A. G., *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1968.

ATTIAS-DONFUT, Claudine, *Sociologie des générations – l’empreinte du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Le Sociologue », 1988.

BAUDELAIRE, Charles, “À quoi bon la critique?”, in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, pp. 417-419.

_____, “Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris”, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, pp. 779-815.

BEAUPRE, Nicolas, *Ecrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS, 2006.

BENDA, Julien, *La Trahison des clercs*, Paris, Editions Grasset, 1995.

BERGSON, Henri, “De la sélection des images pour la représentation. – Le rôle du corps”, in *Matière et mémoire - Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

BESSE, Maria Graciete, *Littérature portugaise*, Aix-en-Provence, Édisud, col. “Les écritures du Sud”, 2006.

BOSCHETTI, Anna, “Des revues et des hommes”, *La Revue des revues*, n° 18, 1994, pp. 51-65.

_____, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001.

BOURDIEU, Pierre, *Questions de Sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

_____, “Le Champ littéraire”, in *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, 1991, pp. 4-46.

_____, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDON, Albert-Alain, “Aux origines de l'Institut français au Portugal. Les relations culturelles entre la France et le Portugal au début du XX^e siècle”, in *Lisbonne - Atelier du Lusitanisme Français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 43-53.

BRUNEL, P., BELLENGER, Y., COUTY, D., SELLIER, Ph., TRUFFET, M., *Histoire de la littérature française XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Bordas, 1986.

BRUNEL, Pierre, HUISMAN, Denis, *La littérature française des origines à nos jours*, Paris, édition Vuibert, 2005.

BUTLER, Samuel, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1936.

CALHEIROS, Pedro, “Afinidades e o dealbar do Neo-Realismo”, in *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas*, Aveiro, Fundação João Jacinto de Magalhães, 1996, pp. 53-68.

CÂMARA, João de Brito, *O modernismo em Portugal (entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, edição fac-similada, Coimbra, Minerva Editora, 1996.

CAMILO, João, “Pierre Hourcade (1908-1983)”, *Colóquio/Letras*, n° 72, Março de 1983, p. 91.

CASTEX, P.-G., Surer, P., *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1974.

Catalogue Gallimard 1911-2001, Paris, Gallimard, 2001.

COELHO, Jacinto do Prado, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, 6^o edição, Lisboa, Editorial Verbo, 1980.

- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- COUTINHO, Mário, “A arte moderna. O movimento futurista de Coimbra”, *Diário de Lisboa*, 13 de Março de 1925.
- CUNHAL, Álvaro, “Ainda na encruzilhada”, *Seara Nova*, nº626, 12 de Agosto de 1939, pp. 151-154.
- _____, “Numa encruzilhada dos homens (A-propósito das *Cartas Intemporais* de José Régio publicadas na *Seara Nova* n.ºs 608 e 609)”, *Seara Nova*, nº615, 25 de Maio de 1939, pp. 285-287.
- DECAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes – 20 ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, col. Universitas, Privat, 1960.
- DIONÍSIO, Eduarda, “A vida cultural durante a República”, in *História Contemporânea de Portugal*, Volume II, Tomo II, direcção de João Medina, Lisboa, Mutilus, 1990.
- DUBOIS, Jacques, *L’institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, 2005.
- ESCARPIT, Robert, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Editora Arcádia, 1969.
- FARIA, Eduardo Lourenço de, “Portugal-França ou a comunicação assimétrica”, in *Actes du Colloque Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, (11-16 de Outubro de 1982), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983, pp. 13-27.
- FAYOLL, Roger, *La critique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1964.
- FERREIRA, Vergílio, *Pensar*, 2ªed., Lisboa, Bertrand, 1992.
- FIGUEIREDO, Tomaz de, *Conversa com o silêncio*, Coimbra, Ed. do Autor, 1960.
- _____, *Nó Cego*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- FRANÇA, José-Augusto, *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- GENTIL, François, “Crónica da Amizade Luso-Francesa”, *Afinidades. Revista de Cultura Luso-Francesa*, nº1, Setembro de 1942, pp. 91-92.
- GOMES, Alfredo Pereira, “Considerações à margem duma discussão”, *Seara Nova*, nº629, 2 de Setembro de 1939, pp. 212-213.
- GOULART, Rosa Maria, *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Braga, Angelus Novus Editora, 2001.
- GUERLAC, Suzanne, “La politique de l’esprit et les usages du classicisme à l’époque moderne”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº 2, 2007, pp. 401-412.
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

- HOURCADE, Pierre, *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1978.
- JANEIRO, Helena Pinto, *Salazar et Pétain, Relations luso-françaises durante a II Guerra Mundial (1940-44)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- JÚDICE, Nuno, *Voyage dans un siècle de littérature portugaise*, Paris, L'escampette / Fondation Gulbenkian, 1993.
- LALOU, René, *Le roman français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, col. "Que sais-je ?", 1966.
- LASSERRE, Pierre, *Le Romantisme français. Essai sur la Révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, Genebra, Slatkine reprints, 2000.
- LOPES, Teresa Rita, "La diffusion de la Littérature Française au Portugal depuis le XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle", *Actes du Colloque L'enseignement et l'expansion de la Littérature Française au Portugal*, (21-23 de Novembro de 1983), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 71-91.
- LOURENÇO, Eduardo, *Sentido e forma da poesia neo-realista*, Lisboa, Editora Ulisseia, Col. Poesia e Ensaio, 1968.
- MACEDO, António, *Na outra margem de Abril – Pequenas histórias de grandes homens*, prefácio de António Almeida Santos, Lisboa, Edições «O Jornal», 1988.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Les Romantismes au Portugal – Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1986.
- MAFRA, Aprígio, "Zum-Pim-Zim! – O Príncipe de Judá fala ao 'Diário de Lisboa' sobre a nova escola futurista", *Diário de Lisboa* 17 de Abril de 1925, p. 4.
- MAIA, Álvaro, "Revista das revistas: «Bysancio» - revista coimbrã – N.^{os} 1 e 2", in *Revista Portuguesa*, edição facsimilada, vol. I, Lisboa, Contexto Editora, 1983, pp. 280-286.
- _____, "Revista das revistas: Resposta serena a uma diatribe – A «Revista das Beiras», o regionalismo e o mais que adiante se verá", in *Revista Portuguesa*, edição facsimilada, vol. I, Lisboa, Contexto Editora, 1983, pp. 438-443.
- MARQUES, Teresa Martins, *Leituras Poliédricas*, Lisboa, Universitária Editora Lda., 2002.
- MARTINHO, Fernando J. B., *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996.
- _____, "Limites cronológicos do modernismo poético português", in *Largo mundo alumiado – Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho, 2004, p. 334.

MARTINS, António Coimbra, “Lisbonne en 1940 – Politique, culture, relations luso-françaises”, in *Lisbonne - Atelier du Lusitanisme Français* (Etudes réunies par Jacqueline Penjon et Pierre Rivas), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 7-19.

_____, “Lisbonne en 1940 – Politique, culture, relations luso-françaises”, *Lisbonne - Atelier du Lusitanisme Français* (Etudes réunies par Jacqueline Penjon et Pierre Rivas), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 7-19.

MARTINS, Otília Pires, “Les relations culturelles entre le Portugal et la France: l’hégémonie de la culture française”, in *Portugal e o Outro : Imagens e Viagens*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas / Universidade de Aveiro, 2004, pp. 25-46.

MASSAUD, Moisés, *Dicionário de termos literários*, 2ªed., São Paulo, Editora Cultrix, 1978.

MEDINA, João, *Salazar em França*, Lisboa, Ática, 1977.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, 1988.

MOREAU, Pierre, *La critique littéraire en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1960.

NEGREIROS, José de Almada, *Manifesto Anti-Dantas*, Lisboa, Edições Ática, 2000.

NORA, Pierre, “La génération”, in *Les lieux de mémoire*, t. III, Paris, Gallimard, 1992.

PAGEAUX, Daniel-Henri, “Images romanesques du Portugal dans les lettres françaises au XX^e siècle”, in *Actes du Colloque Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, (11-16 de Outubro de 1982), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983, pp. 497-502.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1975.

PESSOA, Fernando, *Correspondência (1923-1935)*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999.

_____, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Edições Ática, 1973.

PIMENTEL, F.J. Vieira, *Literatura Portuguesa e modernidade*, Coimbra, Angelus Novus, 2001.

PIRES, Daniel, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)*, Lisboa, Grifo, 1996.

PIWNIK, Marie-Hélène, “Pierre Hourcade, le Portugal et la France”, in *Lisbonne - Atelier du Lusitanisme Français* (Actas do colóquio organizado pelo CREPAL, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 23-24 de Janeiro de 2004), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 55-64.

Portugal Futurista, edição facsimilada, Lisboa, Contexto Editora, 1982, pp. 36-38.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, Corti, 1966.

_____, *Le roman depuis la révolution*, Paris, Librairie Armand Colin, Collection U, 1971.

REBELLO, Luiz Francisco, *O teatro simbolista e modernista*, Lisboa, ICP, Biblioteca Breve, Vol. 40, 1979.

REIS, Carlos, *Textos teóricos do neo-realismo português*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1981.

_____, *O conhecimento da literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 2001.

RENOUVIN, Pierre, *La Première Guerre Mondiale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

REY, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Editions Hachette, 1992.

RIVAS, Pierre, *Encontro entre Literaturas. França, Portugal, Brasil*, São Paulo, Editora Hucitec, 1995, pp. 269-275.

_____, “Lusophiles français à Lisbonne en des temps incertains”, in *Lisbonne - Atelier du Lusitanisme Français* (Actas do colóquio organizado pelo CREPAL, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 23-24 de Janeiro de 2004), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 33-42.

ROCHA, Andrée Crabée, “Relações culturais luso-francesas. Do geral ao particular”, in *Actes du Colloque Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, (11-16 de Outubro de 1982), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983, pp. 373-382.

ROCHA, Clara, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

RODRIGUES, Jean-Marc, *Histoire de la littérature française, XX^e siècle*, Tome 1, Paris, Bordas, 1988.

RODRIGUES, Urbano Tavares, “Le mythe de Paris dans la littérature portugaise moderne”, in *Actes du Colloque Portugal Brésil France Histoire et Culture*, (25-27 de Maio de 1987), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1988 pp. 155-167.

ROGER, Jacques, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, Collection U, 1970.

SAMOYAUULT, Tiphaine, “L’Ermitage: recherche d’une ligne entre esthétisme et avant-gardes”, *La Revue des revues*, nº 31, 2002, pp. 54-69.

SARAIVA, António José, *Crónicas*, Matosinhos, Quidnovi, 2004.

SARAIVA, Arnaldo, “Incidências francesas no modernismo português”, in *Actes du Colloque Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, (11-16 octobre 1982), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983, pp. 545-557.

SEABRA, José Augusto, “Revistas e movimentos culturais no primeiro quarto do século”, in *Revistas, Ideias e Doutrinas – Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, pp. 19-41.

SENA, Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988.

SIRINELLI, J.-F., *Intellectuels et passions françaises, manifestes et pétitions au XXe siècle*, Paris, Fayard, 1990.

TADIE, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987.

_____, *Le roman d’aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

TERRA, José, “Pierre Hourcade”, in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 1997, cols. 1103-1105.

TEYSSIER, Paul, “In Memoriam – Pierre Hourcade”, in *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*, n°44-45, Institut Français de Lisbonne, 1985, pp. 429-437.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

TUBMAN-MARY, Alix, “L’évolution des genres après le Symbolisme. Les nouvelles tendances de la poésie”, *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d’Alain-Fournier*, n° 121, 35^o ano, 1^o trimestre de 2009, pp. 7-22.

VALLETTE, Alfred, “*Mercure de France*” [*Mercure de France*, janvier 1890], in Ph. Kerbellec & A. Cerisier, *Mercure de France : anthologie 1890-1940*, Paris, Mercure de France, 1997, pp. 441-444.

WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, 5^oed., Publicações Europa-América, «Biblioteca Universitária», Lisboa, 1962.

Anexo I

Estrutura dos sumários da *NRF* de 1909 a 1914

		Estrutura dos sumários	Colaboradores
1909	nº 1 (Fev.)	<i>Textos principais</i> - Textes (Bernard Palissy, Nietzsche, Flaubert, Goethe) - Notes - Notules	J. Schlumberger, Lucien Jean, Jean Croué, M. Arnauld, A. Gide. Emile Verhaeren, J. Schlumberger, A. Gide, A. Ruyters.
	nº 2 (Março)	<i>Textos principais</i> - Textes (Nietzsche, Dostoïewski, Stendhal) - Notes	François-Paul Alibert, Jean Giraudoux, J. Copeau, A. Gide. A. Gide, J. Schlumberger, M. Arnauld, A. Ruyters, J. Copeau
	nº 3 (Abril)	<i>Textos principais</i> - Textes (Goethe, Edgar Allan Poe, Joachim du Bellay) - Notes	A. Gide, Paul Claudel, A. Ruyters, Jacques Rivière. M. Arnauld, A. Ruyters, H. Ghéon, J. Schlumberger.
	nº 4 (Maio)	<i>Textos principais</i> - Textes (La Bruyère, Goethe) - Notes	J. Copeau, J. Schlumberger, H. Ghéon, Edmond Pilon. A. Gide, J. Schlumberger, A. Ruyters, H. Ghéon, J. Copeau, J. Rivière.
	nº 5 (Junho)	<i>Textos principais</i> - Textes (Michel-Ange, Baudelaire, Nietzsche) - Notes	Francis Vielé-Griffin, Edmond Jaloux, André Lafon, René Bichet, A. Gide, A. Ruyters. Louis Dumont-Wilden, J. Schlumberger, A. Gide.
	nº 6 (Julho)	<i>Textos principais</i> - Texte (Lettre de Leopardi) - Notes	A. Ruyters, Francis Jammes, Paul Fargue, H. Ghéon. H. Ghéon, A. Gide, E. Jaloux, J. Schlumberger.
	nº 7 (Agosto)	<i>Textos principais</i> - Texte (Lettre de Linné à Rudbeck) - Notes - Les Revues	Louis Laloy, E. Verhaeren, Saintléger Léger, Jules Romains, J. Iehl. M. Arnauld, J. Copeau, H. Ghéon, A. Gide, L. Laloy, A. Ruyters, J. Schlumberger.
	nº 8 (Set.)	<i>Textos principais</i> - Textes (Montesquieu) - Notes	M. Arnauld, F.-P. Alibert, François Porché, Jean Talva, L. Laloy. E. Jaloux, A. Ruyters, J. Schlumberger.
	nº 9 (Out.)	<i>Textos principais</i> - Textes (Fénelon – Discours de Réception) - Notes	H. Ghéon, Guy Lavaud, Valéry Larbaud, Gaston Furst, A. Gide, L. Laloy, J. Iehl. M. Arnauld, J. Schlumberger.
	nº 10 (Nov.)	<i>Textos principais</i> - Textes (Montaigne, Mme de La Fayette, Goethe) - Notes - Revues	A. Gide, André Baine, J. Rivière, M. Arnauld, Edouard Ducoté. J. Copeau, H. Ghéon, A. Ruyters.
	nº 11 (Dez.)	<i>Textos principais</i> - Textes (Montaigne, Benjamin Constant) - Journal sans dates, par André Gide - Notes - Revues	P. Claudel, Henri de Régnier, Paul Valéry, Francis Carco, A. Ruyters, E. Ducoté. Victor Gastilleur, A. Gide, E. Jaloux, J. Schlumberger.

		Estrutura dos sumários	Colaboradores
1910	n° 12 (Janeiro)	<i>Textos principais</i>	M. Arnauld, F. Jammes, Charles-Louis Philippe, J. Copeau, E. Ducoté.
		- Textes (Platon, Delacroix) - Journal sans dates, par André Gide - Notes	M. Arnauld, J. Copeau, Henri Franck, H. Ghéon, Pierre de Lanux, J. Rivière, J. Schlumberger.
	n° 13 (Fevereiro)	- Revues	
		<i>Textos principais</i>	Ch.-L. Philippe, E. Verhaeren, Georges Valois, J. Copeau, Claude Lorrey, J. Schlumberger, E. Ducoté.
	n° 14 (15 de Fev.)	- Journal sans dates, par André Gide - Notes	J. Copeau, Louis Dumont-Wilden, H. Ghéon, E. Jaloux, L. Laloy, E. Pilon, J. Rivière, A. Ruyters, J. Schlumberger.
		- Revues	
	n° 15 (Março)	<i>Textos principais</i>	Ch. Guérin, P. Claudel, M. Arnauld, Comtesse de Noailles, Marcel Ray, Marguerite Audoux, Régis Gignoux, Emile Guillaumin, Ch.-L. Philippe
		- Journal sans dates, par André Gide - Notes	Maurice Beaubourg, Elie Faure, H. Ghéon, E. Pilon, A. Ruyters, J. Schlumberger, Léon Werth.
	n° 16 (Abril)	- Revues	
		<i>Textos principais</i>	J. Schlumberger, F.-P. Alibert, Paul Wenz, Elsa Koeberlé, R. Bichet, J. Rivière, V. Larbaud.
	n° 17 (Maio)	- Journal sans dates, par André Gide - Notes	Alain-Fournier, P. Lanux, C. Lucas de Pesloüan, A. Ruyters, J. Schlumberger.
		- Revues	
	n° 18 (Junho)	<i>Textos principais</i>	A. Gide, Saintléger Léger, H. Ghéon, Tristan Klingsor, Tancrède de Visan, J. Rivière, V. Larbaud, Ch.-L. Philippe.
		- Notes	Alain-Fournier, H. Franck, H. Ghéon, A. Gide, J. Rivière, A. Ruyters, J. Schlumberger.
	n° 19 (Julho)	- Revues	
		<i>Textos principais</i>	J. Schlumberger, C. de Noailles, P. Claudel, M. Arnauld, Henri Bachelin, H. Franck, V. Larbaud.
	n° 20 (Agosto)	- Journal sans dates, par André Gide - Notes	M. Arnauld, L. Dumont-Wilden, Alain-Fournier, H. Ghéon, E. Jaloux, J. Rivière, J. Schlumberger.
		- Revues	
	n° 21 (Setembro)	<i>Textos principais</i>	A. Gide, Charles Vildrac, A. Ruyters, J. Croué, Raymond Schwab, Ambroise Raynal, J. Rivière, Walt Whitman (trad. de Léon Bazalgette), V. Larbaud.
		- Journal sans dates, par André Gide - Notes	J. Copeau, Alain-Fournier, H. Ghéon, J. Schlumberger.
	n° 22 (Outubro)	- Revues	
		<i>Textos principais</i>	M. Arnauld, H. Bachelin, H. Ghéon, E. Verhaeren, Albert Erlande, Eugène Montfort, J. Schlumberger.
	n° 23 (Nov)	- Journal sans dates, par André Gide - Notes	M. Arnauld, H. Ghéon, P. Lanux, A. Ruyters, J. Schlumberger.
		- Revues	
	n° 24 (Dez.)	<i>Textos principais</i>	G. K. Chesterton (trad. P. C.), Jean-Louis Vaudoyer, J. Rivière, J. Giraudoux, Henri Aliès, H. Ghéon, Théodore Lascaris.
		- Journal sans dates, par André Gide - Notes	H. Ghéon, J. Schlumberger.
	n° 25 (Janeiro)	- Revues	
		<i>Textos principais</i>	Legrand-Chabrier, George Meredith (trad. André Fontainas), J. Giraudoux, Lucien Marié, G. Lavaud, H. Bachelin.
	n° 26 (Fevereiro)	- Journal sans dates, par André Gide - Notes	M. Arnauld, H. Franck, E. Pilon, J. Schlumberger.
		- Revues	
	n° 27 (Março)	<i>Textos principais</i>	J. Talva, Gabriel Mourey, H. Bachelin, M. Arnauld, A. Ruyters.
		- Journal sans dates, par André Gide - Notes	M. Arnauld, Saint-Hubert, J. Schlumberger.
	n° 28 (Abril)	- Revues	
		<i>Textos principais</i>	A. Gide, C. de Noailles, J. Rivière, A. Spire, Ch.-L. Philippe, A. Ruyters.
	n° 29 (Maio)	- Journal sans dates, par André Gide - Notes	M. Arnauld, Alain-Fournier, H. Ghéon, A. Gide, P. Lanux, J. Schlumberger.
		- Revues	
	n° 30 (Junho)	<i>Textos principais</i>	P. Claudel, E. Verhaeren, Ch.-L. Philippe, Julián Ochsé, J. Rivière, A. Ruyters
		- Journal sans dates, par André Gide - Notes	J. Copeau, H. Ghéon, A. Gide, J. Rivière.
	n° 31 (Julho)	- Revues	
		<i>Textos principais</i>	

		Estrutura dos sumários	Colaboradores
1911	nº 25 (Jan.)	<i>Textos principais</i>	J. Copeau, Jean Dominique, J. Rivière, A. Gide, P. Claudel, A. Ruyters.
		- Notes	J. Copeau, H. Ghéon, J. Schlumberger.
	nº 26 (Fevereiro)	<i>Textos principais</i>	H. Ghéon, F.-P. Alibert, P. Claudel, A. Baine, V. Larbaud, A. Gide.
		- Notes	E. Ducoté, H. Ghéon, A. Gide, J. Rivière, J. Schlumberger.
		- Lectures	
		- Revues	
	nº 27 (Março)	<i>Textos principais</i>	Ch.-L. Philippe, H. Aliès, E. Pilon, A. Thibaudet, R. Bichet, Kurt Singer, A. Gide.
		- Notes	J. Copeau, H. Ghéon, J. Schlumberger.
		- Lectures	
		-Traductions	
		- Revues	
	nº 28 (Abril)	<i>Textos principais</i>	Francis de Miomandre, Claude Lorrey, Henri Bachelin, Léon-Paul Fargue, René Chalupt, P. Lanux, Ch.-L. Philippe.
		- Notes	Guillaume Apollinaire, H. Bachelin, L. Dumont-Wilden, J. Rivière, J. Schlumberger, V. Larbaud, E. Verhaeren.
		- Lectures	
		-Traductions (Félix Bertaux, J. Schl.)	
		- Revues	
	nº 29 (Maio)	<i>Textos principais</i>	C. de Noailles, G. Mourey, Ch.-L. Philippe, A. Thibaudet, F. Miomandre.
		- Notes	M. Arnauld, H. Bachelin, H. Ghéon, J. Rivière, J. Schlumberger.
		- Lectures	
		-Traductions	
		- Revues	
	nº 30 (Junho)	<i>Textos principais</i>	J. Schlumberger, Jean-Marc Bernard, Ch. Vildrac, Legrand-Chabrier, Saintléger Léger, J. Rivière, Walter Savage Landor (trad. V. Larbaud).
		- Notes	H. Bachelin, J.-E. Blanche, H. Ghéon, J. Schlumberger.
		- Revues	
	nº 31 (Julho)	<i>Textos principais</i>	H. Ghéon, G. Duhamel, Saint-Hubert, R. M. Rilke (trad. A. Gide), Jean Richard.
		- Notes	H. Bachelin, F. Bertaux, H. Ghéon, P. Lanux, F. Miomandre, J. Rivière, J. Schlum.
		- Lectures	
		- Traductions	
		- Revues	
		- Correspondances et échos	
	nº 32 (Agosto)	<i>Textos principais</i>	J. Schlumberger, A. Baine, J. Croué, G. Meredith (trad. Maurice Pierrotet), M. Ray, R. Bichet.
		- Notes	H. Bachelin, J. Copeau, H. Ghéon, J. Schlumberger.
		- Lectures	
		- Traductions	
		- Revues	
	nº 33 (Setemb.)	<i>Textos principais</i>	V. Larbaud, Coventry Patmore, Alain-Fournier, H. Franck, A. Desportes.
		- Notes	J. Copeau, L. Dumont-Wilden, H. Ghéon, J. Rivière, J. Schlumberger, C. Vettard.
		- Revues	
	nº 34 (Outubro)	<i>Textos principais</i>	C. Patmore (trad. P. C.), V. Larbaud, Georges Chennevière, A. Ruyters, J. Richard.
		- Notes	H. Aliès, F. Bertaux, J. Copeau, H. Ghéon, J. Rivière, J. Schlumberger.
		- Traductions	
		- Revues	
	nº 35 (Novembro)	<i>Textos principais</i>	H. Ghéon, C. Noailles, V. Larbaud, H. Aliès, T. Lascaris, Lord Chesterfield (trad. T. Lascaris), V. M. Llona.
		- Notes	H. Franck, H. Ghéon, J. Schlumberger, C. Vettard.
		- Traductions	
		- Revues	
	nº 36 (Dezembro)	<i>Textos principais</i>	A. Gide, Ch. Vildrac, A. Ruyters, O. W. Milosz, Lord Chesterfield, P. Claudel.
		- Notes	J. Copeau, Gaston Gallimard, H. Ghéon, P. Lanux, E. Pilon, J. Schlumberger.
		- Lectures	
		- Traductions	
		- Revues	

		Estrutura dos sumários	Colaboradores
1912	n° 37 (Janeiro)	<i>Textos principais</i>	J. Rivière, T. Klingsor, Jean-Arthur Rimbaud, Pierre Hamp, P. Claudel.
		- Notes - Lectures - Traductions - Revues	H. Bachelin, H. Ghéon, P. Lanux, J. Rivière, J. Schlumberger, C. Vettard.
	n° 38 (Fevereiro)	<i>Textos principais</i>	E. Pilon, E. Verhaeren, J. Copeau, P. Claudel
		- Chroniques : ▪ Les Poèmes ▪ Les Romans ▪ Le Théâtre - Notes - Revues	H. Ghéon J. Copeau J. Schlumberger H. Bachelin, F. Bertaux, G. Gallimard, H. Ghéon, J. Rivière.
	n° 39 (Março)	<i>Textos principais</i>	Legrand-Chabrier, L. Marié, P. Claudel, Henry Deberly, Jérôme et Jean Tharaud.
		- Chroniques : ▪ La Littérature ▪ Les Poèmes ▪ Les Romans ▪ Le Théâtre - Notes - Revues	A. Thibaudet H. Ghéon J. Copeau J. Schlumberger F. Bertaux, H. Ghéon, E. Pilon, J. Rivière, C. Vettard.
	n° 40 (Abril)	<i>Textos principais</i> La Chronique de Caërdal (A. Suarès)	J. Rivière, F. Vielé-Griffin, P. Claudel, F.-P. Alibert, Jérôme et Jean Tharaud.
		- Chroniques : ▪ Les Poèmes ▪ Les Romans ▪ Le Théâtre - Notes	H. Ghéon Lettre de M. Louis Bertrand à J. Copeau J. Schlumberger Alain-Fournier, H. Ghéon, E. Pilon, J. Schlumberger, V. Larbaud, C. Vettard
	n° 41 (Maio)	<i>Textos principais</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	René Gillouin, Paul Fort, A. Ruyters, H. Bachelin.
		- Chroniques : ▪ La Littérature ▪ Les Romans ▪ Le Théâtre - Notes - Revues	A. Thibaudet J. Copeau J. Schlumberger H. Bachelin, J. Copeau, Legrand-Chabrier, E. Pilon, J. Rivière, J. Schlumberger, Giuseppe Vannicola.
	n° 42 (Junho)	<i>Textos principais</i>	A. Suarès, Jules Delacre, John Keats (trad. Marie-Louyse Des Garets), J. Galzy, J. Rivière, H. Bachelin.
		- Chroniques : ▪ La Littérature ▪ Les Poèmes ▪ Le Théâtre - Notes - Revues	A. Thibaudet H. Ghéon J. Schlumberger J. Copeau, H. Ghéon, Legrand-Chabrier, J. Schlumberger

	n° 43 (Julho)	<i>Textos principais</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	F.-P. Alibert, Charles Groz, L.-P. Fargue, John Keats (trad. M.-L. Des Garets), H. Bachelin.
		- Chroniques : ▪ Les Poèmes ▪ Le Théâtre - Notes - Revues	H. Ghéon J. Schlumberger H. Bachelin, H. Ghéon, P. Lanux, J. Rivière, C. Vettard.
	n° 44 (Agosto)	<i>Textos principais</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	A. Thibaudet, Louis Chadourne, Ch. Vildrac, John Keats (trad. M.-L. Des Garets), Arnold Bennett (trad. V. Larbaud).
		- Chroniques : ▪ Les Poèmes ▪ Les Romans - Notes - Revues	H. Ghéon J. Copeau G. Gallimard, H. Ghéon, E. Pilon, J. Schlumberger, Alfred de Tarde, C. Vettard.
	n° 45 (Setembro)	<i>Textos principais</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	O. W. Milosz, L. Dumont-Wilden, H. Aliès, Arnauld, Jérôme et Jean Tharaud.
		- Chroniques : ▪ La Littérature ▪ Les Poèmes ▪ Les Romans - Notes - Revues	A. Thibaudet H. Ghéon C. Vettard J. Copeau, H. Ghéon, J. Rivière, J. Schlumberger, A. de Tarde
	n° 46 (Outubro)	<i>Textos principais</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	P. Claudel, A. Rimbaud, J. Dominique, O. W. Milosz, J. Schlumberger, J. V. Jensen (trad. Agnès Copeau).
		- Chroniques : ▪ Les Poèmes ▪ Les Romans - Notes - Revues	H. Ghéon C. Vettard J. Copeau, H. Ghéon, J. Schlumberger, V. Larbaud
	n° 47 (Novembro)	<i>Textos principais</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	H. Ghéon, T. Klingsor, J. Rivière, Ernest Tisserand.
		- Chroniques : ▪ La Littérature ▪ Les Poèmes ▪ Les Théâtre - Notes	A. Thibaudet H. Ghéon J. Schlumberger M. Arnauld, J. Copeau, V. Larbaud, C. Vettard.
	n° 48 (Dezembro)	<i>Textos principais</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	P. F. Roche, J. Rivière, H. Ghéon, Bernard Combette.
		- Chroniques : ▪ La Littérature ▪ Le Roman ▪ Les Théâtre - Notes - Lettres Italiennes - Revues	A. Thibaudet C. Vettard J. Schlumberger L. Chadourne, J. Copeau, L. Dumont-Wilden, L.-P. Fargue, H. Ghéon, E. Pilon, J. Schlumberger, C. Vettard.

		Estrutura dos sumários	Colaboradores
1913	n° 49 (Janeiro)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Chronique de Caërdal (A. Suarès)</p> <p>- Chroniques :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre <p>- Notes</p> <p>- Lettres Allemandes</p> <p>- Les Revues</p>	<p>A. Thibaudet, Jacques Dyssord, H. Ghéon, V. M. Llona.</p> <p>J. Copeau J. Schlumberger</p> <p>H. Bachelin, F. Bertaux, H. Ghéon, A. Thibaudet, V. Larbaud, C. Vettard.</p>
	n° 50 (Fevereiro)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Chronique de Caërdal (A. Suarès)</p> <p>- Chroniques :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Poésie ▪ Le Théâtre <p>- Notes</p> <p>- Lettres Anglaises</p> <p>- Les Revues</p>	<p>V. Larbaud, E. Verhaeren, V. M. Llona.</p> <p>H. Ghéon J. Schlumberger</p> <p>J. Copeau, H. Ghéon, J. Rivière, J. Schlum., A. Thibaudet, V. Larbaud, C. Vettard.</p>
	n° 51 (Março)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Chronique de Caërdal (A. Suarès)</p> <p>- Chroniques :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre <p>- Notes</p> <p>- Lettres Anglaises</p> <p>- Les Revues</p>	<p>F. Vielé-Griffin, A. Thibaudet, P. Claudel, V. Larbaud.</p> <p>J. Copeau J. Schlumberger</p> <p>H. Ghéon, V. Larbaud, E. Pilon, Gaston Sauvebois, J. Schlumberger, C. Vettard.</p>
	n° 52 (Abril)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Chronique de Caërdal (A. Suarès)</p> <p>- Chroniques :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Littérature ▪ La Poésie <p>- Notes</p> <p>- Lettres Allemandes</p>	<p>A. Gide, G. Mourey, L.-P. Fargue, Ch.-L. Philippe, V. Larbaud.</p> <p>A. Thibaudet H. Ghéon</p> <p>F. Bertaux, H. Ghéon, V. Larbaud, L. Lavault, J. Schlum, Thibaudet, E. Verhaeren.</p>
	n° 53 (Maio)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Chronique de Caërdal (A. Suarès)</p> <p>- Chroniques :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre <p>- Notes</p> <p>- Lettres Anglaises</p> <p>- Les Revues</p>	<p>J. Schlum., Léopold Chauveau, P. Lanux, G. Chennevière, J. Rivière, V. Larbaud.</p> <p>J. Copeau J. Schlumberger</p> <p>J. Copeau, H. Ghéon, V. Larbaud, J. Rivière, J. Schlumberger, A. Thibaudet, C. Vettard, Michel Yell.</p>
	n° 54 (Junho)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>- Chroniques :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Poésie ▪ Le Roman <p>- Notes</p> <p>- Lettres Anglaises</p> <p>- Les Revues</p>	<p>A. Suarès, Rachel Annand Taylor (trad. MM. Bonnet), J.-E. Blanche, J. Rivière, V. Larbaud.</p> <p>H. Ghéon J. Copeau</p> <p>H. Ghéon, E. Pilon, J. Rivière, G. Sauvebois, J. Schlumberger.</p>
	n° 55 (Julho)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>- Chroniques :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Littérature ▪ Le Théâtre <p>- Notes</p> <p>- Lettres Allemandes</p> <p>- Les Revues</p>	<p>Jules Renard, F.-P. Alibert, Louis Lefebvre, J. Rivière, Alain-Fournier.</p> <p>A. Thibaudet J. Schlumberger</p> <p>H. Bachelin, F. Bertaux, Copeau, Edouard Dolléans, Ghéon, Schlum., Thibaudet.</p>

	n° 56 (Agosto)	<i>Textos principals</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	P. Claudel, J. Renard, H. Aliès, A. Thibaudet, Alain-Fournier.
		- Chroniques : ▪ La Poésie - Notes - Lettres Anglaises - Lettres Allemandes - Les Revues	H. Ghéon F. Bertaux, J. Copeau., L. Dumont-Wilden, H. Ghéon, V. Larbaud, J. Rivière, G. Sauvebois, J. Schlumberger.
	n° 57 (Setembro)	<i>Textos principals</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	J. Copeau, R. Bichet, Alain-Fournier.
		- Notes : ▪ La Littérature ▪ La Poésie ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre ▪ La Peinture ▪ Divers - Les Revues	H. Ghéon, J. Schlumberger, Jérôme et Jean Tharaud, A. Thibaudet.
	n° 58 (Outubro)	<i>Textos principals</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	F. Porché, M. Arnauld, Roger Martin du Gard, Alain-Fournier.
		- Notes : ▪ La Littérature ▪ La Poésie ▪ Le Roman ▪ Lettres Anglaises ▪ Lettres Allemandes ▪ Divers - Revues	H. Bachelin, F. Bertaux, H. Ghéon, V. Larbaud, J. Schlumberger, A. Thibaudet, C. Vettard.
	n° 59 (Novembro)	<i>Textos principals</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	A. Gide, A. Baine, J. Rivière, Alain-Fournier.
		- Notes : ▪ La Littérature ▪ La Poésie ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre - Les Revues	M. Arnauld, H. Ghéon, Darius Milhaud, G. Sauvebois, J. Schlumberger, A. Thibaudet.
	n° 60 (Dezembro)	<i>Textos principals</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès)	Rabindranath Tagore (trad. Gide), André de Hévesy, Comte de Gobineau, A. Gide.
		- Notes : ▪ La Littérature ▪ La Poésie ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre ▪ Lettres Allemandes ▪ Divers - Les Revues	M. Arnauld, F. Bertaux, H. Ghéon, A. Thibaudet.

		Estrutura dos sumários	Colaboradores
1914	n° 61 (Janeiro)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Chronique de Caërdal (A. Suarès)</p> <hr/> <p>- Notes :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Littérature ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre ▪ Les Expositions ▪ Lettres Italiennes <p>- Les Revues</p>	<p>A. Gide, P. G. La Chesnais, Ch. Vildrac, A. Thibaudet.</p> <hr/> <p>L. Chadourne, L.-P. Fargue, H. Ghéon, V. Larbaud, Th. Lascaris, G. Sauvebois, J. Schlumberger.</p>
	n° 62 (Fevereiro)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Chronique de Caërdal (A. Suarès)</p> <hr/> <p>- Notes :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Littérature ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre ▪ Les Expositions ▪ Lettres Anglaises ▪ Lettres Allemandes <p>- Notules</p>	<p>F.-P. Alibert, F. Vielé-Griffin, Louis Demonts, A. Gide.</p> <hr/> <p>M. Arnauld, F. Bertaux, E. Dolléans, H. Ghéon, V. Larbaud, J. Rivière, J. Schlumberger, A. Thibaudet, Louis Nazzi.</p>
	n° 63 (Março)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Chronique de Caërdal (A. Suarès)</p> <hr/> <p>- Notes :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Littérature ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre ▪ Lettres Anglaises <p>- Notules</p> <p>- Les Revues</p>	<p>H. Franck, E. Verhaeren, H. Ghéon, P. Lanux, J.-E. Blanche, A. Gide.</p> <hr/> <p>L. Chadourne, P. Claudel, E. Dolléans, H. Ghéon, A. Gide, V. Larbaud, G. Sauvebois, A. Thibaudet, C. Vettard.</p>
	n° 64 (Abril)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Réflexions sur la littérature (A. Thibaudet)</p> <hr/> <p>- Notes :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Littérature ▪ La Poésie ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre ▪ Les Expositions ▪ Lettres Allemandes ▪ Divers <p>- Les Revues</p>	<p>Stendhal, L.-P. Fargue, P. Claudel, A. Gide.</p> <hr/> <p>F. Bertaux, H. Ghéon, J. Schlumberger.</p>
	n° 65 (Maio)	<p><i>Textos principais</i></p> <p>Chronique de Caërdal (A. Suarès)</p> <p>Réflexions sur la littérature (A. Thibaudet)</p> <hr/> <p>- Notes :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La Littérature ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre ▪ Lettres Anglaises ▪ Lettres Italiennes <p>- Notules</p> <p>- Les Revues</p>	<p>V. Larbaud, J. Rivière, Céline Rott, P. Claudel.</p> <hr/> <p>M. Arnauld, L. Chadourne, E. Dolléans, R. Martin du Gard, G. Sauvebois, J. Schlumberger, C. Vettard.</p>

	n° 66 (Junho)	<i>Textos principais</i> Chronique de Caërdal (A. Suarès) Réflexions sur la littérature (A. Thibaudet)	Marcel Proust, A. Thérive, Céline Rott.
		- Notes : ▪ La Littérature ▪ Le Roman ▪ La Musique ▪ Les Expositions ▪ Lettres Anglaises - Notules - Les Revues	M. Arnauld, V. Larbaud, Gérard Mallet, G. Sauvebois, J. Schlumberger, Willy Schmid, A. Thibaudet, C. Vettard.
	n° 67 (Julho)	<i>Textos principais</i> Réflexions sur la littérature (A. Thibaudet)	J. Rivière, A. Rimbaud, F. Porché, Marcel Proust.
		- Notes : ▪ La Littérature ▪ Le Roman ▪ Le Théâtre ▪ La Musique ▪ Lettres Allemandes ▪ Divers - Les Revues	F. Bertaux, A. Fernet, H. Ghéon, J. Rivière, J. Schlumberger.
	n° 68 (Agosto)	<i>Textos principais</i> Réflexions sur la littérature (A. Thibaudet)	A. Gide, A. Baine, J. Rivière, A. Rimbaud, C. de Gobineau.
		- Notes : ▪ La Littérature ▪ Le Roman ▪ Les Expositions ▪ La Musique ▪ Lettres Anglaises ▪ Lettres Allemandes - Les Revues	M. Arnauld, F. Bertaux, H. Ghéon, V. Larbaud, J. Schlumberger.

Anexo II

Os colaboradores da *presença*

Colaboradores da <i>presença</i>	Frequência	Período de colaboração
Fernando Pessoa (1888-1935) - Alberto Caeiro - Álvaro de Campos - Ricardo Reis	18 2 12 4	36 P, I, 5 (Jun. 1927) – P, II, 2 (Fev. 1940)
António de Navarro (1902-1980)	26	P, I, 1 (Março 1927) – P, I, 53-54 (Nov. 1938)
Carlos Queirós (1907-1949)	23	P, I, 5 (Jun. 1927) – P, I, 49 (Jun. 1937)
Edmundo de Bettencourt (1899-1973) - António Senfim	15 1	16 P, I, 1 (Março 1927) – P, I, 26 (Abril-Maio 1930)
Diogo de Macedo (1889-1959) - D. de Mafamude	14 1	15 P, I, 3 (Abril 1927) – P, I, 27 (Jun.-Jul. 1930)
Afonso Duarte (1886-1957)	14 3 11	P, I, 1 (Março 1927) – P, I, 44 (Abril 1935)
Júlio dos Reis Pereira (1902-1983) - Saúl Dias - Júlio		P, I, 1 (Março 1927) – P, I, 53-54 (Nov. 1938)
Raul Leal (1886-1964)		P, I, 4 (Maio 1927) – P, I, 48 (Jul. 1936)
Fausto José (1903-1975)	12	P, I, 1 (Março 1927) – P, I, 50 (Dez. 1937)
Mário Saa (1894-1971)		P, I, 4 (Maio 1927) – P, I, 38 (Abril 1933)
António Botto (1897-1959)	11	P, I, 10 (Março 1928) – P, I, 50 (Dez. 1937)
Olavo d'Eça Leal (1908-1976)		P, I, 13 (Jun. 1928) – P, II, 2 (Fev. 1940)
Alberto de Serpa (1906-1992)	9	P, I, 43 (Dez. 1934) – P, II, 2 (Fev. 1940)
Francisco Bugalho (1905-1949)		P, I, 18 (Jan. 1929) – P, I, 53-54 (Nov. 1938)
Albano Nogueira (1911-2006)	8	P, I, 36 (Nov. 1932) – P, I, 43 (Dez. 1934)
Fernando Lopes-Graça (1906-1994)		P, I, 37 (Fev. 1933) – P, I, 48 (Jul. 1936)
José Marinho (1904-1975)		P, I, 29 (Nov.-Dez. 1930) – P, II, 1 (Nov. 1939)
Almada Negreiros (1893-1970)	6	P, I, 5 (Jun. 1927) – P, I, 53-54 (Nov. 1938)
Gil Vaz (1898-1977)		P, I, 7 (Nov. 1927) – P, I, 48 (Jul. 1936)
Guilherme de Castilho (1912-1987)		P, I, 48 (Jul. 1936) – P, II, 2 (Fev. 1940)
Luís Cardim (1879-1958)		P, I, 35 (Março-Maio 1932) – P, I, 53-54 (Nov. 1938)
Adolfo Rocha [M. Torga] (1907-1995)	5 3 2	P, I, 19 (Fev.-Março 1929) – P, I, 26 (Abril-Maio 1930)
Alexandre de Aragão (1903-1930)		P, I, 10 (Março 1928) – P, I, 22 (Set.-Nov. 1929)
Irene Lisboa (1892-1958) - Irene - João Falco		P, I, 33 (Jul.-Out. 1931) – P, I, 53-54 (Nov. 1938)
† Mário de Sá Carneiro (1890-1916)		P, I, 5 (Jun. 1927) – P, I, 50 (Dez. 1937)
Carlos Parreira (1890-1950)	4	P, I, 28 (Agosto-Out. 1930) – P, I, 36 (Nov. 1932)
Pierre Hourcade (1908-1983)		P, I, 27 (Jun.-Jul. 1930) – P, I, 48 (Jul. 1936)

Abel Almada (1905-1970)	1	3	P, I, 1 (Março 1927)
- Tristão de Teive	2		P, I, 2 (Março 1927) / P, I, 3 (Abril 1927)
Aleixo Ribeiro (1899-1977)			P, I, 36 (Nov. 1932) / P, I, 37 (Fev. 1933) / P, I, 50 (Dez. 1937)
† Ângelo de Lima (1872-1921)			P, I, 13 (Jun. 1928) / P, I, 46 (Out. 1935) / P, II, 1 (Nov. 1939)
António de Sousa (1898-1981)			P, I, 3 (Abril 1927) / P, I, 35 (Março-Maio 1932) / P, I, 40 (Dez. 1933)
† António Nobre (1867-1900)			P, I, 33 (Jul.-Out. 1931) / P, I, 34 (Nov.-Fv. 1932) / P, II, 1 (Nov. 1939)
Charles David Ley (1913-2006)			P, I, 53-54 (Nov. 1938) / P, II, 1 (Nov. 1939) / P, II, 2 (Fev. 1940)
Jorge de Lima (1893-1953)			P, I, 33 (Jul.-Out. 1931) / P, I, 45 (Jun. 1935) / P, I, 51 (Março 1938)
José Bacelar (1900-1960)			P, I, 52 (Jul. 1938) / P, II, 1 (Nov. 1939) / P, II, 2 (Fev. 1940)
Luís de Montalvor (1891-1947)			P, I, 19 (Fev.-Março 1929) / P, I, 48 (Jul. 1936) / P, II,1 (Nov. 1939)
Mário Eloy (1900-1951)			P, I, 24 (Jan. 1930) / P, I, 46 (Out. 1935) / P, I, 50 (Dez. 1937)
Ribeiro Couto (1898-1963)			P, I, 31-32 (Março-Jun. 1931) / P, I, 33 (Jl.-Out. 1931) / P, I, 45 (Jun. 1935)
Rodrigues de Freitas ?			P, I, 26 (Abril-Maio 1930) / P, I, 28 (Ag.-Out. 1930) / P, I, 44(Abril 1935)
Alice Gomes (1910-1983)	2	P, I, 38 (Abril 1933) / P, I, 41-42 (Maio 1934)	
António Pedro (1909-1966)		P, I, 19 (Fev.-Março 1929) / P, I, 28 (Agosto-Out. 1930)	
Arlindo Vicente (1906-1977)		P, I, 25 (Fev.-Março 1930) / P, I, 33 (Jul.-Out. 1931)	
Bernardo Marques (1898-1962)		P, I, 37 (Fev. 1933) / <i>ibid.</i>	
Cecília Meireles (1901-1964)		P, I, 45 (Jun. 1935) / P, I, 53-54 (Nov. 1938)	
†Eduardo Lobo (1857-1893)		P, I, 34 (Nov.-Fev. 1932) / P, I, 37 (Fev. 1933)	
Henri Michaux (1899-1984)		P, I, 47 (Dez. 1935) / <i>ibid.</i>	
João de Brito Câmara (1909-1967)		P, I, 17 (Dez. 1928) / P, I, 33 (Jul.-Out. 1931)	
J. C. Celestino Gomes (1899-1960)		P, I, 2 (Março 1927) / P, I, 9 (Fev. 1928)	
Lionello Fiumi (1894-1973)		P, I, 44 (Abril 1935) / P, I, 46 (Out. 1935)	
Manuel Mendes (1906-1969)		P, I, 21 (Jun.-Agosto 1929) / P, I, 28 (Agosto-Out. 1930)	
Pedro Homem de Mello (1904-1984)		P, I, 51 (Março 1938) / P, I, 53-54 (Nov. 1938)	
Rui Santos (? – 1962)		P, I, 22 (Set.-Nov. 1929) / P, I, 23 (Dez. 1929)	
Sarah Afonso (1899-1987)		P, I, 14-15 (Jul. 1928) / P, I, 31-32 (Março-Jun. 1931)	
Vitorino Nemésio (1901-1978)		P, I, 27 (Jun.-Jul. 1930) / P, I, 29 (Nov.-Dez. 1930)	

Colaboradores ocasionais (1x)	Colaboração	Colaboradores ocasionais (1x)	Colaboração
Tomás de Figueiredo	P, I, 4 (8 de Maio 1927)	Jules Supervielle	P, I, 45 (Junho 1935)
Albino de Meneses	P, I, 5 (4 de Junho 1927)	Manuel Laranjeira	
Carlos Sinde (pseud. de Alberto Martins de Carvalho)	P, I, 6 (18 de Julho 1927)	João de Castro Osório	P, I, 46 (Out. 1935)
Dórdio Gomes		Arpad Szenes	P, I, 47 (Dez. 1935)
Guilherme Filipe		Mara	
Alberto de Hutra	P, I, 7 (8 de Nov. 1927)	Germaine Langlois	P, I, 49 (Junho 1937)
Augusto Ferreira Gomes	P, I, 10 (15 de Março 1928)	Cordeiro de Brito	P, I, 50 (Dez. 1937)
Jorge de Faria	P, I, 11 (31 de Março de 1928)	Paulo Ferreira	
José da Villa (pseud. de José de Oliveira Neves)	P, I, 13 (13 de Junho 1928)	Joaquim Namorado	P, I, 51 (Março 1938)
Mário Coutinho		Maria Archer	
Nogueira de Brito		Tomás Kim	
Arthur Hespanha	P, I, 16 (Nov. 1928)	Fernando Namora	P, I, 52 (Julho 1938)
Jaime de Macedo Santos	P, I, 18 (Jan. 1929)	João José Cochofel	
José de Azevedo Coutinho	P, I, 24 (Jan. 1930)	Ventura Porfírio	
Pedro Olaio	P, I, 28 (Agosto-Out. 1930)	João Meneres de Campos	P, I, 53-54 (Nov. 1938)
Santiago de Melo		Mário Dionísio	
Abílio de Matos e Silva	P, I, 29 (Nov.-Dez. 1930)	Raquel Bastos	
Jaime de Figueiredo	P, I, 30 (Jan.-Fev. 1931)	William Shakespeare (trad. de Luís Cardim)	P, II, 1 (Nov. 1939)
Luís Moita			
Aleister Crowley (trad. de Fernando Pessoa)	P, I, 33 (Julho-Out. 1931)	Afonso de Castro Senda	
Aloísio Branco		Alphonsus Guimaraens Filho	
José Gomes Ferreira		António Ramos de Almeida	
Manuel de Oliveira		Emerick Marcier	
Jorge Barbosa	P, I, 35 (Março-Maio 1932)	João Pedro de Andrade	
Guilherme de Almeida	P, I, 37 (Fev. 1933)	José Marmelo e Silva	
Joaquim Magalhães	P, I, 38 (Abril 1933)	Manuel Bandeira	
Luís Guedes			
Delfim Santos	P, I, 39 (Julho 1933)	Armando Côrtes Rodrigues	P, II, 2 (Fev. 1940)
Bastos Guerra	P, I, 40 (Dez. 1933)	Manuel Anselmo	
Milton (trad. de Luís Cardim)	P, I, 41-42 (Maio 1934)	Mário de Andrade	
João de Deus	P, I, 43 (Dez. 1934)	Novalis (trad. de Eudoro de Sousa)	
Manuel Maia Pinto		Raul Brandão	
Aldo Capasso	P, I, 44 (Abril 1935)	Vieira da Silva	
António Patrício		Vinícius de Moraes	
		Teles de Abreu (pseud. de Jorge de Sena)	

Série I (volumes I, II e III)

Série II

Anexo III

Autores franceses evocados na presença

<i>Autor francês</i>	<i>Frequência</i>	<i>Domínio artístico / científico</i>
Marcel Proust (1871 – 1922)	27	Literatura
André Gide (1869 – 1951)	24	Literatura
Paul Valéry (1871 – 1945)	15	Literatura
Henri Bergson (1859 – 1941)	12	Filosofia
Charles Baudelaire (1821 – 1857)	11	Literatura
Jean Cocteau (1889 – 1963)	10	Literatura e cinema
Gustave Flaubert (1821 – 1880)	9	Literatura
Blaise Pascal (1623 – 1662)	9	Matemática, física, filosofia e Literatura
Honoré de Balzac (1799 – 1850)	8	Literatura
Arthur Rimbaud (1854 – 1891)	8	Literatura
Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778)	8	Literatura
Stendhal (1783 – 1842)	7	(pseud. de Henri Marie Beyle) Literatura
Stéphane Mallarmé (1842 – 1898)	7	Literatura
Paul Claudel (1868 – 1955)	7	Literatura
Emile Zola (1840 – 1902)	6	Literatura
Jules Supervielle (1884 – 1960)	6	Literatura
Molière (1622 – 1673)	6	Literatura e teatro
François de La Rochefoucauld (1613 – 1680)	5	Literatura
Valéry Larbaud (1881 – 1957)	5	Literatura
Henri Bremond (1865 – 1933)	5	Literatura, história e religião
René Descartes (1596 – 1650)	5	Matemática, física e filosofia
Pierre Reverdy (1889 – 1960)	4	Literatura
Auguste Rodin (1840 – 1917)	4	Escultura
Paul Cézanne (1839 – 1906)	4	Pintura
André Breton (1896 – 1966)	4	Literatura
Paul Verlaine (1844 – 1896)	4	Literatura
Claude Debussy (1862 – 1918)	4	Música
Maurice Ravel (1875 – 1937)	4	Música
Victor Hugo (1802 – 1885)	3	Literatura
Jean Giraudoux (1882 – 1944)	3	Literatura, teatro e diplomacia
Marc Chagall (1887 – 1985)	3	Pintor francês de origem russa.
Benjamin Crémieux (1888-1944)	3	Crítica literária
Charles Du Bos (1882 – 1939)	3	Crítica literária
Ramon Fernandez (1894-1944)	3	Literatura, jornalismo e crítica literária
Michel de Montaigne (1533 – 1592)	3	Literatura
Guillaume Apollinaire (1880 – 1918)	2	Literatura
Max Jacob (1876 – 1944)	2	Literatura e pintura
André Salmon (1881 – 1969)	2	Literatura e crítica de arte.
Chateaubriand (1768 – 1848)	2	Literatura e política
Georges Rouault (1871 – 1958)	2	Pintura

Anatole France (1844 – 1924)	2	Literatura
Jean Cassou (1897 – 1986)	2	Literatura e crítica de arte.
Léon-Paul Fargue (1876 – 1947)	2	Literatura
Jean Racine (1639 – 1699)	2	Literatura
Sainte-Beuve (1804 – 1869)	2	Literatura
Hippolyte Taine (1828 – 1893)	2	Literatura, crítica literária e história
Emile Meyerson (1859-1933)	2	Filosofia
René Clair (1898 – 1981)	2	Cinema
Alfred de Musset (1810 – 1857)	2	Literatura
Alfred de Vigny (1797 – 1863)	1	Literatura
Alain (1868 – 1951)	1	(pseud. de Emile Chartier) Filosofia e ensaísmo
Georges Duhamel (1884 – 1966)	1	Literatura
Pierre Corneille (1606 – 1684)	1	Literatura
Georges Braque (1882 – 1963)	1	Pintura
Julien Benda (1867 – 1956)	1	Literatura
Les Goncourt : Edmond (1822 – 1896) et Jules (1830 – 1870)	1	Literatura
Philippe Soupault (1897 – 1990)	1	Literatura
Ernest Renan (1823 – 1892)	1	História e filosofia
Jules Michelet (1798 – 1874)	1	Historiador e ensaísmo
Jacques Feyder (1888 – 1948)	1	Cinema
Saar Péladan (1858 – 1918)	1	(Joseph Péladan, dit Joséphin Péladan ou le Sâr Péladan) Literatura
Eugène Carrière (1849 – 1906)	1	Pintura
Maurice Denis (1870 – 1943)	1	Pintura
Odilon Redon (1840 – 1916)	1	Pintura
André Suarès (1868 – 1948)	1	Literatura e ensaísmo
Pierre Louÿs (1870 – 1925)	1	(pseud. de Pierre Louis) Literatura
Jules Barbey d'Aurevilly (1808 – 1889)	1	Literatura
Denis Saurat (1890-1958)	1	Pedagogia e ensaísmo
Leconte de Lisle (1818-1894)		(pseud. de Charles Marie Leconte) Literatura
Joris-Karl Huysmans (1848 – 1907)	1	(pseud. de Georges Charles Huysmans) Literatura
Jean-François Lesueur (1760–1837)	1	Música e pedagogia
Jacques Bénigne Bossuet (1627 – 1704)	1	Religião e literatura
François Mauriac (1885 – 1970)	1	Literatura e jornalismo
Paul Bourget (1852 – 1935)	1	Literatura
Romain Rolland (1866 – 1944)	1	Literatura
Jules Romains (1885-1972)	1	Literatura
Louis Pasteur (1822 – 1895)	1	Química e biologia
René Bray (1896-1954)	1	História e crítica literária (especialista do séc. 17).
Camille Corot (1796 – 1875)	1	Pintura
Elie Faure (1873 – 1937)	1	História de arte e ensaísmo.
Claude Monet (1840 – 1926)	1	Pintura
André Lothe (1885 – 1962)	1	Pintura e crítica de arte.
Jean de La Bruyère (1645 – 1696)	1	Literatura

Antoine Laurent de Lavoisier (1743 – 1794)	1	Química
Lucien Cuénot (1866 – 1951)	1	Zoologia e biologia
Eugène Le Roy (1836 – 1907)	1	Literatura
Jean-Marie Guyau (1854 – 1888)	1	Filosofia e literatura
Mme de Staël (1766 – 1817)	1	Literatura e ensaísmo
Jules Combarieu (1859-1916)	1	Música
Lionel Landry	1	Música
Octave Mirbeau (1848 – 1917)	1	Literatura
Jean-Louis Vaudoyer (1883 – 1963)	1	Literatura
Gabriel Fauré (1845 – 1924)	1	Música
Eugène Bestaux	1	Crítica literária e tradução
Guy de Maupassant (1850 – 1893)	1	Literatura
Maurice Blondel (1861 – 1949)	1	Filosofia
Gabriel Marcel (1889 – 1973)	1	Filosofia, literatura, crítica literária e música.
Drieu La Rochelle (1893 – 1945)	1	Literatura e ensaísmo
Darius Milhaud (1892 – 1974)	1	Música
Francis Carco (1886 – 1958)	1	Literatura e ensaísmo
Marcel Abraham (1898-1955)	1	Literatura
Henri Barbusse (1873 – 1935)	1	Literatura
Laplace (1749 – 1827)	1	Matemática, física e astronomia
Henri Poincaré (1854 – 1912)	1	Matemática e física
Nicolas Boileau (1636 – 1711)	1	Literatura
Pierre Lasserre (1867-1930)	1	Crítica literária
François Rabelais (v.1494 – v.1553)	1	Literatura
Pierre de Brantôme (v.1535 – 1614)	1	Literatura
Julien Duvivier (1896 – 1967)	1	Cinema
Paul Fort (1872 – 1960)	1	Literatura
Madeleine Grey (1896-1979)	1	Música
Edouard Vuillard (1868 – 1940)	1	Pintura
Aristide Maillol (1861 – 1944)	1	Escultura

Índice Onomástico

A

Abetz, Otto, 15
 Abraham, Marcel, 316, 317, 585
 Abranches, Augusto dos Santos, 299
 Abreu, Teles de (pseud.), 250, 582
 Afonso, Sarah, 246, 405, 423, 581
 Aguiar e Silva, V. M., 11, 222, 362, 387, 396, 562, 563, 566
 Alain, 47, 53, 71, 106, 110, 118, 127, 129, 133, 182, 186, 315, 316, 317, 324, 361, 374, 375, 402, 417, 525, 532, 543, 584
 Albane, Blanche, 77
 Albert, Henri, 18
 Alcântara, Osvaldo, 517
 Aldington, Richard, 507, 553
 Alibert, François-Paul, 40, 41, 42, 50, 52, 61, 64, 177, 527, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 578
 Aliès, Henri, 52, 572
 Allard, Roger, 73, 177, 179, 180, 424, 425, 530
 Allégret, Marc, 25, 29, 425
 Allégret, Yves, 425
 Almada, Abel, 195, 204, 206, 208, 209, 211, 215, 217, 218, 219, 241, 243, 246, 581
 Almeida, António Ramos de, 262, 280, 281, 282, 296, 318, 549, 563, 582
 Almeida, Guilherme de, 582
 Almeida, João de, 194, 447
 Altberg, Emanuel, 423
 Amado, Jorge, 279, 476, 515, 517, 555
 Amaro, Luís, 274, 275, 276, 298, 546, 557
 Andrade, Carlos Santarém, 194, 221, 225, 241, 264, 265, 270, 363, 557
 Andrade, João Pedro de, 557, 582
 Anglès, Auguste, 12, 16, 17, 33, 46, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 66, 70, 91, 184, 538
 Antunes, António Lobo, 313
 Apollinaire, Guillaume, 45, 50, 52, 235, 316, 317, 318, 389, 500, 564, 573, 583
 Aragão, Alexandre de, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 204, 207, 218, 219, 246, 431, 549, 580
 Aragon, Louis, 180, 181, 530, 536
 Arbaizar, Philippe, 312, 548
 Arland, Marcel, 177, 180, 185, 365, 379, 381, 382, 433, 530
 Arnauld, Michel (pseud.), 17, 34, 58, 59, 66, 154, 166, 178, 530, 571, 572, 573, 575, 577, 578, 579
 Arnaut, António, 256, 268, 557
 Aron, Robert, 428, 530
 Artaud, Antonin, 426, 427, 434, 530
 Assouline, Pierre, 12, 62, 71, 130, 131, 528, 538
 Astier, Pierre A. G., 563
 Attias-Donfut, Claudine, 563
 Audiberti, Jacques, 185
 Audoux, Marguerite, 52, 572

B

Bacelar, José, 248, 290, 555, 581

Bach, Johann Sebastian, 457
 Bachelard, Gaston, 185
 Bachelin, Henri, 50, 52, 53, 61, 128, 530, 572, 573
 Baine, André, 52, 571
 Bainville, Jacques, 99, 169
 Balzac, Honoré de, 115, 316, 317, 395, 583
 Bandeira, Manuel, 249, 476, 515, 551, 582
 Barbieri, Gina, 77
 Barbosa, Jorge, 517, 549, 582
 Barbusse, Henri, 134, 169, 316, 585
 Baroja, Pío, 476, 512, 513, 555
 Barradas, Jorge, 407
 Barrès, Maurice, 31, 93, 99, 103, 131, 135, 161, 329, 491
 Barros, José Leitão de, 430, 431, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 455, 456, 551, 554
 Bartók, Bela, 461
 Bastide, Roger, 367
 Basto, Armando de, 420
 Bastos, Raquel, 582
 Battelli, Guido, 509, 510
 Baudelaire, Charles, 7, 50, 63, 82, 91, 93, 94, 103, 105, 110, 129, 196, 302, 310, 316, 317, 318, 333, 342, 387, 395, 476, 480, 481, 563, 571, 583
 Beaubourg, Maurice, 52, 572
 Beaunier, André, 477
 Beaupré, Nicolas, 130, 563
 Beckford, William, 56
 Beethoven, Ludwig van, 461
 Benda, Julien, 61, 176, 186, 187, 231, 232, 280, 281, 313, 316, 317, 513, 537, 563, 584
 Bennett, Arnold, 52, 56, 57, 69
 Benoit, Francine, 461, 550
 Bensaúde, João (pseud.), 242
 Bergson, Henri, 17, 57, 110, 223, 234, 235, 315, 316, 320, 430, 494, 500, 564, 583
 Berl, Emmanuel, 185
 Bernard, Jean-Marc, 36, 52, 105, 573
 Bernstein, Henry, 538
 Bertaux, Félix, 52, 61, 65, 177, 179, 180, 184, 573, 574, 576, 577, 578, 579
 Bertrand, Louis, 34, 120, 180, 531, 574
 Besse, Maria Graciete, 564
 Bestaux, Eugène, 585
 Bettencourt, Edmundo de, 192, 195, 202, 204, 206, 208, 209, 215, 218, 219, 220, 241, 242, 243, 244, 246, 251, 252, 253, 255, 257, 258, 265, 267, 270, 271, 275, 276, 418, 434, 455, 458, 459, 460, 509, 544, 549, 560, 564, 580
 Beucler, André, 426, 427, 428, 530
 Bichet, René, 52, 571
 Bidou, Henry, 83
 Bierce, Ambrose, 184
 Bing, Suzanne, 77
 Bjornson, Bjornstjerne, 494
 Blake, William, 184
 Blanche, Jacques-Emile, 52, 573, 576, 578
 Blei, Franz, 70
 Bloch, Jean Richard, 50, 169, 180, 530
 Blondel, Maurice, 316, 585

Blum, Léon, 379
 Bocquet, Léon, 34, 36, 37, 42, 530
 Boileau, Nicolas, 316, 585
 Boissard, Maurice (pseud.), 152, 180
 Bojer, Johan, 68
 Borgal, Clément, 12, 76, 539
 Borodine, Aleksandr, 461
 Boschetti, Anna, 10, 16, 45
 Bossuet, Jacques Bénigne, 584
 Botelho, Carlos, 407
 Botto, António, 224, 248, 308, 389, 393, 460, 476, 545, 580
 Boulanger, Marcel, 34, 36, 37, 530
 Bouquet, Romain, 77
 Bourdieu, Pierre, 10, 564
 Bourdon, Albert-Alain, 564
 Bourget, Paul, 31, 99, 113, 169, 316, 537, 584
 Bourrin, Ennemond, 77
 Bousquet, Joë, 185
 Braga, Teófilo, 221
 Branco, Aloysio, 515, 549
 Branco, Júlio, 202, 203, 267, 557
 Brandão, Raul, 201, 318, 395, 435, 440, 441, 501, 502, 556, 582
 Brandes, Georges, 68
 Brantôme, Pierre de, 316, 585
 Braque, Georges, 316, 584
 Brasillach, Robert, 439
 Bray, René, 315, 584
 Bremond, Henri, 316, 583
 Breton, André, 180, 234, 316, 317, 318, 340, 343, 531, 583
 Brioussov, Valeri, 68
 Brisset, Laurence, 11, 12, 188, 539
 Brochado, Alfredo, 201
 Brow, William H., 557
 Browning, Robert, 184
 Brummel, Maria Fernanda, 268, 558
 Brunel, Pierre, 564
 Brunetière, Ferdinand, 59
 Bucher, Pierre, 135
 Bugalho, Francisco, 246, 250, 251, 252, 298, 308, 580
 Butler, Samuel, 184, 519, 564

C

Caballero, Ernesto Gimenez, 303, 306, 307, 510
 Caeiro, Alberto (pseud.), 334, 335, 393, 580
 Caillois, Roger, 185
 Calheiros, Pedro, 564
 Calinescu, Matei, 395
 Câmara, João de Brito, 192, 195, 202, 206, 209, 215, 218, 219, 243, 244, 252, 253, 267, 270, 275, 276, 564, 581
 Camilo, João, 564
 Camões, Luís de, 226, 238, 261, 395, 476
 Campos, Álvaro de (pseud.), 212, 271, 334, 393, 580
 Campos, João, 299, 582
 Cap, Jean-Pierre, 68, 69, 70, 539
 Capasso, Aldo, 509, 582
 Carco, Francis, 52, 316, 571, 585
 Cardim, Luís, 247, 443, 503, 508, 549, 580, 582
 Cardoso, Amadeu de Sousa, 235
 Cariffa, Antoine, 77

Carlos, João, 195, 208
 Carlos, Luís Adriano, 389, 398, 399, 558
 Carmo, Carina Infante do, 558
 Carrière, Eugène, 316, 584
 Carvalho, Alberto Martins de, 195, 204
 Casimiro, Augusto, 201
 Cassou, Jean, 180, 184, 312, 313, 316, 317, 548, 584
 Castilho, Guilherme de, 247, 299, 318, 539, 549, 580
 Castilleur, Victor, 52
 Castro, Augusto de, 203
 Castro, Eugénio de, 221, 261
 Castro, Fernanda de, 203
 Castro, João, 299
 Castro, Mário de, 201
 Cerisier, Alban, 12, 16, 20, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 43, 44, 45, 46, 49, 56, 59, 60, 63, 67, 71, 73, 146, 151, 175, 176, 182, 186, 539
 César, Ângelo, 195, 199, 201
 Cézanne, Paul, 182, 315, 316, 318, 420, 583

Ch

Chabrier, Marcel, 52, 572, 573, 574
 Chadourne, Louis, 52, 65, 575
 Chagall, Marc, 316, 500, 583
 Chalupt, René, 52, 573
 Chamson, André, 185
 Chantal, Suzanne, 312, 548
 Chaplin, Charlie, 426, 427, 428, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 438, 530, 537, 553
 Chardonne, Jacques, 185
 Charles, J. Ernest, 83
 Châteaubriand, Alphonse de, 169
 Châteaubriand, François-René de, 316, 583
 Chaubet, François, 68, 539
 Chauveau, Léopold, 52, 576
 Chennevière, Georges, 52, 573
 Chesterton, Gilbert K., 52, 56, 57, 73, 572
 Chestov, Léon, 184, 494, 502
 Chevaillier, Louis, 539

C

Cingria, Charles-Albert, 185
 Clair, René, 315, 316, 427, 433, 584
 Claudel, Paul, 8, 28, 29, 34, 40, 41, 42, 47, 50, 52, 55, 57, 59, 61, 72, 73, 76, 87, 142, 147, 148, 160, 177, 178, 179, 235, 316, 317, 318, 350, 500, 525, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 583
 Clouard, Henri, 44, 102, 103
 Cochofel, João José, 249, 281, 299, 476, 582
 Cocteau, Jean, 8, 152, 235, 241, 315, 316, 317, 318, 319, 337, 338, 340, 355, 389, 439, 476, 500, 556, 583
 Coelho, Eduardo Prado, 385, 558
 Coelho, Jacinto do Prado, 472, 477, 495, 561, 564
 Coimbra, Leonardo, 318, 550
 Combarieu, Jules, 585
 Combette, Bernard, 52, 575
 Compagnon, Antoine, 395, 565
 Conrad, Joseph, 56, 119, 132, 135, 152, 177, 178, 184, 438
 Constant, Benjamin, 64, 571
 Copeau, Agnès, 57

Copeau, Jacques, 12, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 39, 40, 42, 45, 46, 47, 48, 53, 60, 61, 66, 69, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 107, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 130, 131, 132, 133, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 154, 168, 178, 374, 394, 395, 478, 525, 527, 531, 539, 541, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577
Coppola, Francesco, 34
Corneille, Pierre, 92, 316, 317, 584
Corot, Camille, 316, 584
Correia, Arminda, 461, 462, 550
Côrtes-Rodrigues, Armando César, 224, 248, 271
Costa, António da, 423
Costa, Maria Velho da, 313
Coutinho, José de Azevedo, 582
Coutinho, Mário, 195, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 215, 217, 218, 219, 221, 243, 565, 582
Couto, J. Silva, 558
Couto, Ribeiro, 249, 476, 515, 516, 549, 551, 552, 581
Crémieux, Benjamin, 177, 179, 180, 184, 185, 316, 317, 378, 426, 427, 525, 583
Croce, Benedetto, 169, 506, 555
Croué, Jean, 52, 571
Crowley, Aleister, 508, 549, 582
Cruz, António, 420
Cuénot, Lucien, 585
Cunha, José de Melo, 191, 192, 203, 209, 210, 211, 220, 558
Cunhal, Álvaro, 286, 287, 288, 289, 290, 296, 555, 559, 565
Curtius, Ernst Robert, 503

D

D'Annunzio, Gabriele, 34, 36, 37, 40, 371, 530
D'Aurevilly, Jules Amédée Barbey, 316
Dabit, Eugène, 185
Dagan, Yaël, 12, 134, 175, 176, 539
Dantas, Júlio, 212, 449, 567
Daumal, René, 185, 427, 531
Daun, Jorge, 211
Deberly, Henry, 52, 177, 574
Debussy, Claude, 182, 315, 316, 318, 457, 458, 461, 467, 535, 583
Décaudin, Michel, 103, 109, 565
Defoe, Daniel, 126, 395, 494
Delacre, Jules, 52, 574
Delacroix, Eugène, 64, 572
Delteil, Joseph, 178, 531
Demonts, Louis, 52, 578
Denis, Maurice, 28, 151, 169, 172, 584
Descartes, René, 108, 315, 316, 583
Deschodt, Eric, 12, 539
Desjardins, Paul, 67, 68, 69, 70, 539
Desnos, Robert, 427
Desportes, Alain (pseud.), 52, 184
Deus, João de, 221, 395, 476, 582
Di Lasso, Orlando, 461
Dias, Saúl (pseud.), 251, 252, 405, 580
Dickens, Charles, 117, 119, 126, 184, 395, 494, 507
Diderot, Denis, 103
Dionísio, Eduarda, 235, 565
Dionísio, Mário, 249, 281, 582
Dohrn, Wolf, 52

Dolléans, Edouard, 52, 576
Dominique, Jean (pseud.), 52, 573, 575
Dongen, Kees van, 420
Donne, John, 184
Doriot, Jacques, 187
Dos Passos, John, 184, 279
Dostoevski, Fiódor, 24, 63, 76, 84, 106, 115, 116, 117, 118, 125, 126, 184, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 337, 365, 380, 395, 440, 441, 444, 457, 476, 494, 500, 501, 502, 507, 512, 522, 523, 524, 529, 543, 556
Dousset, Elisabeth, 47, 543
Dreyer, Carl Theodor, 432
Drieu La Rochelle, Pierre, 152, 177, 179, 180, 186, 187, 188, 189, 190, 316, 427, 525, 531, 585
Drouin, Marcel, 17, 21, 24, 26, 28, 29, 31, 32, 39, 58, 66, 68, 130, 132, 144, 148, 166, 167, 168, 173, 178, 541
Druet, Eugène, 45
Du Bellay, Joachim, 44, 63, 395, 571
Du Bos, Charles, 180, 184, 316, 317, 338, 339, 340, 361, 476, 525, 583
Du Fresnois, André, 83
Duarte, Afonso, 195, 199, 200, 201, 202, 204, 241, 246, 250, 308, 357, 362, 393, 431, 476, 506, 549, 580
Duarte, António, 423
Dubois, Jacques, 565
Ducoté, Edouard, 23, 24, 25, 32, 34, 39, 52, 571, 572, 573
Dufy, Raoul, 420
Duhamel, Georges, 52, 77, 83, 96, 169, 177, 316, 532, 584
Dullin, Charles, 77
Dumont-Wilden, Louis, 52, 531, 571, 572
Dupont, Ewald Andreas, 438
Dupouey, Pierre-Dominique, 134, 136, 146
Durão, Américo, 201
Durec, Arsène, 76
Durry, Marie-Jeanne, 539
Duvivier, Julien, 315, 316, 427, 534, 585
Dyssord, Jacques, 52, 576

E

Einstein, Albert, 169, 320
Eisenstein, Sergueï, 427, 433, 443, 444, 445, 450, 451
Eliot, T. S., 184, 485
Eloy, Mário, 246, 405, 417, 420, 423, 441, 442, 549, 581
Eluard, Paul, 180, 181, 532
Epstein, Jean, 431
Erlande, Albert, 52, 572
Escarpit, Robert, 565
Ésquilo, 92
Estaline, Josef, 288
Etiemble, René, 185

F

Fabre-Luce, Alfred, 165, 180, 532
Falco, João (pseud.), 247, 555, 580
Fargue, Léon-Paul, 52, 55, 61, 316, 317, 318, 343, 571, 573, 575, 576, 578, 584

Faria, Eduardo Lourenço de, 7, 565
 Faria, Jorge de, 506, 582
 Farias, Hermínia Maria Rapoula, 558
 Faulkner, William, 184, 279
 Faure, Elie, 52, 315, 316, 572, 584
 Fauré, Gabriel, 316, 457, 461, 463, 465, 466, 467, 533, 550, 585
 Fayoll, Roger, 565
 Fénelon, François, 63, 571
 Fernandez, Ramon, 177, 179, 180, 184, 185, 234, 316, 317, 371, 426, 481, 485, 525, 532, 583
 Fernet, André, 52, 579
 Ferreira, António Manuel, 255, 266, 558
 Ferreira, Coriolano, 299
 Ferreira, José Gomes, 582
 Ferreira, Paulo, 406, 442, 582
 Ferreira, Vergílio, 313, 565
 Ferro, António, 224, 261, 271, 310, 451
 Feyder, Jacques, 315, 316, 431, 584
 Fielding, Henry, 114, 119, 184, 395
 Fiérens, Paul, 177, 179, 180
 Figueiredo, Campos de, 201
 Figueiredo, Jaime de, 406, 423, 441, 582
 Figueiredo, Tomaz de, 194, 195, 196, 198, 206, 211, 218, 219, 220, 544, 565
 Filipe, Guilherme, 201, 204, 230, 420, 582
 Fiumi, Lionello, 249, 499, 509, 549, 551, 581
 Flament, Albert, 83
 Flaubert, Gustave, 63, 89, 90, 103, 161, 316, 317, 318, 372, 395, 571, 583
 Flemming, Victor, 432
 Florence, Jean, 73
 Fokine, Michel, 457, 535
 Follain, Jean, 185
 Fombeure, Maurice, 185
 Fonseca, Branquinho da, 195, 200, 201, 202, 204, 205, 226, 238, 241, 242, 243, 246, 248, 250, 251, 255, 256, 257, 258, 265, 266, 267, 270, 271, 274, 275, 276, 298, 308, 311, 418, 439, 442, 455, 458, 544, 547, 549, 550, 557, 558, 559
 Ford, John, 427, 534
 Fort, Paul, 52, 179, 316, 574, 585
 Foucart, Claude, 69, 539
 Fournier, Alain, 42, 47, 50, 52, 61, 127, 129, 182, 538, 540, 543
 França, José-Augusto, 226, 243, 322, 407, 421, 539, 558, 565
 France, Anatole, 31, 316, 584
 Franck, Henri, 42, 52, 71, 572
 Franco, Francisco, 423
 Freitas, Rodrigues de, 246, 581
 Freud, Sigmund, 152, 159, 161, 234, 320, 499, 500
 Frias, Joana Matos, 404, 431, 432, 433, 435, 438, 439, 440, 441, 443, 445, 455
 Furst, Gaston, 52, 571

G

Gago, Dora Maria Nunes, 558
 Galeen, Henrik, 438
 Galhoz, Maria Aliete, 471
 Gallimard, Gaston, 12, 28, 49, 52, 62, 70, 71, 73, 74, 129, 130, 131, 147, 149, 151, 168, 185, 358, 529, 532, 538, 573

Gallimard, Isabelle, 19
 Gallimard, Simone, 19
 Galzy, Jeanne, 52
 Garcia, Eduardo Chianca de, 447
 Garnett, David, 184
 Gaulmyn, Pierre de, 16
 Gentil, François, 565
 Ghéon, Henri, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 36, 37, 57, 66, 76, 80, 82, 84, 96, 97, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 117, 119, 130, 131, 132, 134, 136, 137, 143, 144, 146, 148, 154, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 177, 178, 179, 180, 370, 371, 477, 478, 525, 532, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579
 Gide, André, 1, 3, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 80, 82, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 159, 161, 162, 163, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 187, 190, 219, 234, 235, 281, 303, 308, 310, 314, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 337, 340, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 389, 425, 433, 456, 457, 468, 473, 474, 475, 476, 479, 481, 483, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 495, 496, 499, 500, 501, 503, 504, 505, 508, 510, 511, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 532, 534, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 556, 557, 558, 571, 572, 573, 576, 577, 578, 579, 583
 Gide, Madeleine, 27
 Gignoux, Régis, 52, 83, 572
 Gil, Augusto, 261
 Gilbert, Pierre, 167, 168, 532
 Gilbert-Lecomte, Roger, 185
 Gillouin, René, 52, 574
 Giono, Jean, 185
 Girão, Maria do Rosário, 319, 539
 Giraudoux, Jean, 50, 52, 62, 316, 571, 583
 Girodon, Jean, 548
 Giscard D'Estaing, Valéry, 548
 Gladkov, Fedor, 279
 Gobineau, Comte de, 52, 577
 Goebbels, Joseph, 187
 Goethe, Johann Wolfgang, 24, 63, 64, 91, 98, 99, 317, 379, 380, 442, 443, 476, 478, 502, 503, 504, 505, 533, 536, 537, 549, 551, 571
 Gomes, Alfredo Pereira, 290, 297, 565
 Gomes, Alice, 246, 292, 581
 Gomes, Álvaro Cardoso, 558
 Gomes, Celestino, 195, 201, 204, 208, 209, 210, 215, 217, 218, 219, 405, 581
 Gomes, Dórdio, 406, 423, 582
 Gomes, Luísa Costa, 313
 Gorki, Máximo, 184, 279
 Gosse, Edmund, 68, 69
 Gotlib, Nádia Battella, 558

Goulart, Rosa Maria, 565
 Goulet, Alain, 539
 Gourmont, Remy de, 19, 23
 Goya, Francisco de, 440
 Grenier, Jean, 185
 Grey, Madeleine, 585
 Groethuysen, Bernard, 184
 Grosz, Georg, 440, 500
 Groz, Charles, 52, 575
 Guedes, Luís, 201, 582
 Guérin, Jean (pseud.), 188, 533
 Guerlac, Suzanne, 100, 565
 Guibert, Armand, 548
 Guillaumin, Dominique, 540
 Guillaumin, Emile, 52, 572
 Guilloux, Louis, 185
 Guimarães, Fernando, 197, 204, 248, 388, 407, 424, 558, 565
 Guimarães, Waldemar, 420
 Guisado, Alfredo, 271
 Guitry, Sacha, 427, 534
 Guyau, Jean-Marie, 585

H

Halévy, Daniel, 169
 Hamp, Pierre, 50, 52, 574
 Hazard, Paul, 312, 333, 548
 Hebbel, Friedrich, 73
 Hebey, Pierre, 12, 86, 165, 181, 189, 365, 374, 379, 382, 395, 425, 426, 433, 434, 438, 477, 540
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 506, 555
 Hemingway, Ernest, 184, 279
 Henley, William Ernest, 55, 56, 477, 485, 486, 533
 Hermetet, Anne-Rachel, 98, 100, 540
 Hernandez, Mathéo, 420
 Hespanha, Arthur, 549, 582
 Hévesy, André de, 52, 577
 Heywood, Thomas, 83
 Hirsch, Charles-Henri, 34, 73, 309, 312, 548
 Hitler, Adolf, 187, 190, 290
 Hourcade, Pierre, 238, 249, 301, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 312, 340, 344, 393, 400, 472, 473, 545, 547, 548, 549, 559, 564, 566, 567, 569, 580
 Hugo, Victor, 165, 316, 583
 Huysmans, Joris-Karl, 316, 584

I

Ibsen, Henrik Johan, 37, 73, 258, 322, 362, 440, 476, 494, 506, 507, 529, 549, 554, 556
 Iehl, Jules (pseud.), 42, 52, 571

J

Jacob, Max, 180, 181, 235, 316, 318, 389, 500, 533, 583
 Jaloux, Edmond, 34, 50, 52, 61, 169, 481, 527, 571, 572
 Jammes, Francis, 25, 26, 28, 40, 41, 52, 95, 169, 528, 543, 571
 Janeiro, Helena Pinto, 566
 Jannings, Emil, 431, 432, 438, 440, 442, 554
 Jarnés, Benjamín, 476, 510, 511, 512, 551

Jarrety, Michel, 540
 Jean, Lucien, 52, 571
 Jensen, J. V., 52, 57, 575
 Jorge, Agostinho, 201
 José, Fausto, 194, 195, 201, 204, 218, 219, 241, 246, 250, 251, 276, 455, 460, 580
 Jouhandeau, Marcel, 177, 186
 Jourdan, Henri, 503
 Jouve, Pierre Jean, 169, 185, 343
 Juvet, Louis, 77
 Joyce, James, 281, 494, 507
 Júdice, Nuno, 566
 Junqueiro, Guerra, 221

K

Karl, Roger, 77
 Kassner, Rudolf, 68
 Keaton, Buster, 431, 432, 433, 436, 553
 Keats, John, 52, 57, 73, 574, 575
 Kennedy, J. M., 56
 Kessler, Harry, 69, 539
 Kim, Tomás, 249, 281, 582
 Kipling, Joseph Rudyard, 119, 184
 Kisling, Moïse, 420
 Klingsor, Tristan, 34, 52, 572
 Koeberlé, Elsa, 52, 572
 Koffeman, Maaïke, 12, 16, 21, 22, 25, 30, 50, 56, 61, 66, 67, 70, 74, 78, 84, 95, 97, 99, 107, 109, 111, 113, 127, 540
 Kradolfer, Fred, 423

L

La Bruyère, Jean de, 63, 316, 571, 584
 La Chesnais, Pierre Georget, 52, 73, 578
 La Fayette, Madame de, 63, 571
 La Fontaine, Jean de, 103
 La Rochefoucauld, François de, 316, 583
 La Serna, Ramon Gomez de, 305
 Lacouture, Jean, 12, 28, 182, 183, 401, 426, 540
 Lacretelle, Jacques de, 177
 Lafargue, Marc, 34, 373
 Lafon, André, 52, 571
 Lalou, René, 566
 Laloy, Louis, 52, 457, 467, 535, 571
 Landor, Walter Savage, 52, 56, 57, 573
 Langlois, Germaine, 582
 Languiran, Jacques, 74
 Lanux, Marc de, 46
 Lanux, Pierre de, 46, 52, 71, 73, 165, 533, 572, 573, 574, 575, 576, 578
 Laplace, Pierre Simon, 585
 Larbaud, Valery, 29, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 65, 69, 73, 87, 88, 111, 127, 177, 178, 180, 184, 305, 310, 311, 312, 316, 317, 477, 485, 486, 519, 527, 533, 538, 540, 541, 542, 564, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 583
 Lascaris, Théodore, 34, 52, 84, 572
 Lasserre, Pierre, 100, 101, 316, 566, 585
 Laurens, Paul, 98
 Lavaud, Guy, 52, 571
 Lavoisier, Antoine-Laurent de, 315, 316, 585
 Lawrence, David Herbert, 507

Le Roy, Eugène, 316, 585
 Leal, Gomes, 221
 Leal, Olavo d'Eça, 246, 406, 423, 460, 580
 Leal, Raul, 212, 224, 248, 256, 389, 393, 420, 441, 476, 549, 561, 580
 Leão, Isabel Vaz Ponce de, 559
 Leconte de Lisle, 584
 Lefebvre, Henri, 279
 Lefebvre, Louis, 52, 576
 Léger, Saintléger, 46, 52, 55, 571, 572, 573
 Legrand, André, 52, 572, 573, 574
 Legrand, Maurice, 17
 Lehmann, Rosamond, 507, 508, 552
 Leiris, Michel, 185
 Leone, Carlos, 266, 559
 Leopardi, Giacomo, 63, 571
 Lepape, Pierre, 12, 540
 Les Goncourt, Edmond et Jules, 316, 584
 Lesbats, Claude, 540
 Lesueur, Jean-François, 584
 Levita, Francisco, 212
 Ley, Charles David, 249, 508, 549, 581
 Leymarie, Michel, 540
 Lhote, André, 47, 53, 177, 179, 180, 316, 317, 535
 Lima, Ângelo de, 248, 271, 393, 581
 Lima, Jorge de, 249, 476, 515, 516, 517, 550, 555, 581
 Lind, Georg Rudolf, 495
 Linné, Carl, 63, 571
 Lioure, Françoise, 540
 Lisboa, Eugénio, 8, 9, 12, 14, 233, 235, 247, 250, 266, 269, 273, 278, 295, 296, 300, 353, 360, 391, 397, 406, 428, 429, 453, 492, 540, 546, 559
 Lisboa, Irene, 247, 580

LI

Llansol, Maria Gabriela, 313
 Llona, Victor, 52, 573, 576

L

Lobo, Eduardo, 581
 London, Jack, 73
 Lopes, Baltazar, 517
 Lopes, João, 517
 Lopes, Manuel, 517
 Lopes, Óscar, 366, 502, 560
 Lopes, Teresa Rita, 566
 Lopes-Graça, Fernando, 247, 393, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 550, 580
 Lorca, Federico García, 514
 Lord Chesterfield, 52, 57, 573
 Lorrey, Claude, 52, 572, 573
 Lory, Jane, 77
 Lothe, André, 584
 Loti, Pierre, 31
 Lourenço, Eduardo, 7, 278, 279, 396, 397, 435, 560, 566
 Louÿs, Pierre, 17, 18, 316, 317, 584
 Luís, Agustina Bessa, 313
 Lupo, Rino, 447
 Lwoff, André, 232

M

Macedo, António, 291, 292, 293, 566
 Macedo, Diogo de, 200, 201, 204, 246, 385, 386, 405, 420, 423, 580
 Machado, Alberto Von Hoertre de Teles, 201
 Machado, Álvaro Manuel, 7, 388, 501, 560, 566
 Madeira, António (pseud.), 242, 243, 442, 550
 Maeterlinck, Maurice, 17, 111
 Mafra, Aprígio, 213, 566
 Magalhães, Joaquim, 582
 Maia, Álvaro, 197, 199, 566
 Maia, Samuel, 261
 Maillol, Aristide, 316, 585
 Mallarmé, Stéphane, 17, 36, 37, 40, 42, 50, 57, 82, 110, 111, 316, 317, 318, 333, 530, 532, 583
 Mallet, Gérard, 52, 579
 Mallet, Robert, 26, 525
 Malraux, André, 180, 186, 187, 542
 Mann, Heinrich, 169
 Manta, Abel, 423
 Marcel, Gabriel, 177, 179, 180, 316, 466, 533, 585
 Marcier, Emerick, 406, 442, 582
 Margarido, Alfredo, 242, 243, 403, 404, 406, 433, 434, 560
 Marié, Lucien, 52, 572
 Marinetti, Filippo Tommaso, 86, 202, 207, 209, 476, 500, 509, 549
 Marinho, José, 247, 286, 292, 318, 502, 550, 580
 Marinho, Maria de Fátima, 435
 Marino, Adrian, 395
 Marion, Denis, 426, 427, 428, 533
 Marques, Bernardo, 405, 417, 423, 442, 581
 Marques, Teresa Martins, 566
 Marsan, Eugène, 169
 Martin du Gard, Roger, 29, 52, 84, 128, 168, 358, 526, 528, 577
 Martin, Claude, 12, 176, 185, 188, 372, 541
 Martines, Enrico, 269, 312, 399, 561
 Martinho, Fernando J. B., 395, 396, 397, 561
 Martins, Albano, 226, 561
 Martins, António Coimbra, 567
 Martins, Otília Pires, 56, 302, 310, 311, 353, 541, 567
 Marty, Eric, 29, 541
 Marx, Claude Roger, 83
 Massaud, Moisés, 567
 Massis, Henri, 169, 170, 171, 172
 Masson, Pierre, 110, 541, 543
 Mauclair, Camille, 169
 Maupassant, Guy de, 316, 585
 Mauriac, François, 13, 45, 152, 180, 186, 316, 317, 377, 526, 528, 541, 542, 584
 Maurois, André, 541
 Maurras, Charles, 31, 99, 100, 102, 108, 131, 133, 134, 135, 142, 169, 170, 172, 329
 Maury, Lucien, 135, 541
 Mayrisch, Aline, 131, 184
 Mazel, Henri, 22
 Medina, João, 235, 565, 567
 Meireles, Cecília, 249, 516, 555, 581
 Mello, Pedro Homem de, 247, 248, 581
 Melo, José de, 561
 Membré, Henri, 548
 Mendes, João, 561

Mendes, Manuel, 581
 Mercier, Pascal, 68, 541
 Meredith, George, 52, 57, 119, 184, 572, 573
 Meschonnic, Henri, 567
 Meyerson, Emile, 584
 Meynell, Alice, 56
 Michaux, Henri, 185, 249, 319, 340, 343, 350, 351, 476, 551, 581
 Michel-Ange, 63, 91, 571
 Michelet, Jules, 315, 316, 584
 Mignon, Paul-Louis, 12, 76, 77, 541
 Miguéis, José Rodrigues, 285, 476
 Milhaud, Darius, 52, 316, 457, 461, 463, 466, 467, 468, 536, 550, 577, 585
 Milosz, O. W., 52, 57, 573, 575
 Milton, John, 508, 550, 582
 Miomandre, Francis de, 46, 47, 50, 52, 357, 573
 Mirbeau, Octave, 318, 585
 Molière, 83, 103, 114, 286, 316, 583
 Monet, Claude, 316, 584
 Montaigne, Michel de, 63, 103, 114, 316, 317, 318, 571, 583
 Montalvor, Luís de, 224, 248, 271, 393, 581
 Monte, José Ferreira, 299
 Monteiro, Adolfo Casais, 220, 225, 235, 237, 241, 242, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 259, 260, 262, 271, 273, 274, 280, 282, 291, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 308, 311, 318, 319, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 357, 362, 363, 374, 375, 383, 384, 388, 390, 391, 392, 393, 397, 401, 420, 430, 431, 442, 443, 444, 445, 446, 450, 451, 454, 455, 459, 471, 472, 476, 479, 482, 484, 485, 495, 496, 499, 503, 504, 505, 509, 510, 511, 514, 515, 517, 544, 548, 549, 550, 556, 557, 558, 559, 562
 Montesquieu, Charles de, 63, 103, 571
 Montesquiou, Léon de, 99
 Montfort, Eugène, 16, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 52, 65, 572
 Montherlant, Henry de, 177, 179, 528
 Moraes, Vinícius de, 249, 516, 552, 582
 Morand, Paul, 177, 528
 Moreau, Lucien, 99
 Moreau, Pierre, 567
 Morino, Lina, 12, 16, 36, 37, 53, 54, 395, 475, 541
 Mosjoukine, Ivan, 430, 431, 432, 443, 553
 Moulènes, Anne-Marie, 20, 526
 Mourão-Ferreira, David, 12, 28, 231, 233, 250, 251, 252, 259, 314, 318, 337, 370, 389, 390, 391, 523, 561
 Moussinac, Léon, 428, 534
 Moutote, Daniel, 12, 542
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 461
 Murat, Michel, 101, 542
 Murnau, Friedrich, 438
 Musset, Alfred de, 103, 316, 317, 584
 Mussorgsky, Modest, 184, 457, 461, 468

N

Namora, Fernando, 249, 281, 299, 318, 476, 549, 582
 Namorado, Joaquim, 249, 281, 561, 582
 Nascimento, Manuel do, 200, 201, 205, 242, 561

Navarro, António de, 2, 191, 195, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 241, 243, 246, 250, 251, 252, 254, 271, 308, 384, 385, 420, 434, 436, 442, 459, 460, 545, 552, 580
 Nazzi, Louis, 46, 52, 83, 578
 Negreiros, José de Almada, 200, 212, 224, 235, 246, 248, 271, 308, 314, 318, 389, 390, 393, 405, 417, 423, 435, 436, 555, 567, 580
 Nemésio, Vitorino, 192, 195, 201, 204, 221, 246, 247, 252, 311, 460, 557, 559, 561, 581
 Neves, Joaquim Pacheco, 406, 441
 Neves, José de Oliveira, 455
 Neves, Márcia Seabra, 301, 393, 561
 Neves, Padre Moreira das, 240, 561
 Nietzsche, Friedrich, 63, 90, 91, 110, 115, 380, 490, 502, 506, 509, 571
 Nijinski, Vaslav, 457
 Noailles, Comtesse de, 34, 52, 572
 Nobre, António, 197, 221, 261, 318, 395, 435, 476, 581
 Nobre, Roberto, 428, 429, 451
 Nogueira, Albano, 247, 295, 507, 508, 515, 545, 552, 580
 Nogues, Dominique, 425, 433, 542
 Nome, João Sem (pseud.), 241, 242
 Nora, Pierre, 567
 Nourissier, François, 12, 15, 16, 24, 25, 26, 31, 73, 74, 542
 Novalis, 505, 552, 582
 Nunes, Emmérico, 235
 Nunes, Maria Teresa Arsénio, 230, 562

O

O'Brien, Justin, 542
 Ochsé, Julián, 52, 572
 Oettly, Paul, 77
 Olaio, Pedro, 406, 582
 Oliveira, Carlos de, 299
 Oliveira, José Osório de, 310, 476
 Oliveira, Luís Guedes de, 201
 Oliveira, Manuel de, 404, 430, 431, 432, 446, 447, 449, 451, 452, 453, 454, 552, 554, 582
 Oliveira, Mário de, 406, 407
 Orlan, Pierre Mac, 542
 Ormesson, Jean d', 15, 542
 Ortega y Gasset, José, 184, 513, 514, 556
 Osório, João de Castro, 310, 384, 553, 582
 Oulmont, Charles, 548

P

Pacquement, Charles, 77
 Pageaux, Daniel-Henri, 567
 Pagnol, Marcel, 427, 534
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 461
 Palissy, Bernard, 5, 63, 90, 571
 Parain, Brice, 185
 Parreira, Carlos, 247, 420, 580
 Pascal, Blaise, 68, 114, 315, 316, 318, 529, 540, 583
 Pascoaes, Teixeira de, 201, 203, 221
 Pasternak, Boris, 185
 Pasteur, Louis, 315, 316, 584
 Patmore, Coventry, 52, 56, 57, 73, 573

Patrício, António, 582
 Paulhan, Claire, 41
 Paulhan, Jean, 11, 12, 151, 175, 177, 180, 185, 186, 187, 188, 189, 312, 340, 350, 351, 425, 433, 534, 538, 539, 543
 Pedro, António, 247, 581
 Pedroso, Alberto, 562
 Péguy, Charles, 129, 165, 371
 Pereira, Armando Simões, 195
 Pereira, José Carlos Seabra, 567
 Pereira, José Maria dos Reis, 195, 220, 222, 500, 545
 Pereira, Júlio dos Reis, 241, 246, 298, 405, 423, 441, 580
 Perse, Saint-John (pseud.), 26, 46, 534
 Pesloïan, Lucas de, 52, 572
 Pessanha, Camilo, 271, 318, 395, 476, 552
 Pessoa, António d'Outra (pseud.), 241, 242
 Pessoa, Fernando, 221, 224, 225, 234, 246, 248, 251, 268, 269, 270, 308, 312, 313, 314, 318, 332, 333, 334, 335, 389, 390, 391, 392, 393, 397, 398, 435, 460, 470, 476, 495, 508, 546, 547, 550, 552, 556, 558, 560, 561, 563, 564, 567, 580, 582
 Petrus (pseud.), 209, 212, 214, 217, 230, 283, 295, 562
 Philippe, Charles-Louis, 29, 34, 52, 54, 55, 61, 62, 72, 87, 572
 Picasso, Pablo, 318, 420, 500
 Pierrefeu, Jean de, 83, 84
 Pierre-Quint, Léon, 542
 Pilon, Edmond, 34, 49, 52, 61, 571
 Pimentel, F.J. Vieira, 192, 196, 197, 202, 210, 222, 250, 252, 262, 273, 276, 562, 567
 Pinto, Afonso, 195
 Pintor, Santa-Rita, 212, 235
 Pioch, Georges, 83
 Pirandello, Luigi, 184, 476, 500, 508, 509, 553
 Pires, Daniel, 9, 285, 567
 Pires, José Cardoso, 313
 Piwnik, Marie-Hélène, 567
 Platon, 64, 572
 Plekhanov, Georgi Valentinovitch, 279
 Poe, Edgar Allan, 56, 63, 184, 333, 571
 Poincaré, Henri, 316, 585
 Politzer, Georges, 279
 Porché, François, 52, 571
 Porfírio, Ventura, 406, 441, 582
 Possoz, Milly, 423
 Poulet, Georges, 542
 Pourrat, Henri, 177, 179
 Poussin, Nicolas, 98
 Prampolini, Giacomo, 510
 Prévert, Jacques, 425
 Prévost, Jean, 115, 177, 179, 180, 426, 427, 428, 437, 438, 481, 528, 534
 Privaz, Etienne, 490, 542
 Proença, Raúl, 232
 Proust, Marcel, 8, 50, 52, 62, 63, 87, 111, 121, 128, 129, 152, 159, 160, 161, 176, 177, 178, 179, 182, 219, 235, 237, 241, 281, 308, 310, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 330, 331, 336, 337, 339, 340, 352, 355, 364, 371, 379, 389, 476, 481, 483, 496, 500, 511, 512, 523, 524, 528, 532, 535, 537, 539, 542, 543, 546, 547, 553, 555, 579, 583
 Prunières, Henry, 182, 468, 536

Psichari, Jean, 169
 Pudovkine, Vsevolod, 433, 444, 445
 Pujo, Maurice, 99

Q

Qualquer, José (pseud.), 241, 242
 Queirós, Carlos, 246, 250, 252, 261, 271, 292, 308, 318, 393, 455, 476, 516, 580
 Queirós, José Maria Eça de, 310, 318, 395, 476, 550
 Queneau, Raymond, 185
 Quental, Antero de, 221
 Quillot, Maurice, 17

R

Rabelais, François, 316, 317, 585
 Racine, Jean, 26, 91, 92, 94, 98, 103, 105, 108, 114, 161, 316, 317, 395, 476, 584
 Raimond, Michel, 111, 542, 568
 Rambaud, Henri, 177, 179, 180
 Ramos, Carlos, 423
 Ramos, Graciliano, 279, 517
 Ramuz, Charles-Ferdinand, 185, 188
 Ravel, Maurice, 315, 316, 457, 461, 463, 466, 467, 470, 471, 535, 550, 551, 583
 Ray, Man, 427
 Ray, Marcel, 52, 572
 Raynal, Ambroise, 52, 572
 Rebello, Luiz Francisco, 568
 Redon, Odilon, 316, 584
 Régio, José, 8, 14, 28, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 308, 309, 310, 311, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 352, 354, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 370, 374, 375, 377, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 417, 421, 422, 423, 424, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 471, 472, 483, 484, 485, 486, 487, 496, 500, 501, 502, 505, 506, 507, 508, 516, 517, 520, 524, 545, 546, 547, 553, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 565
 Régnier, Henri de, 17, 22, 42, 50, 52, 571
 Rego, José Lins do, 279, 476, 517
 Reis, Carlos, 279, 568
 Reis, Fernando de Macedo Soares dos, 420
 Reis, Ricardo (pseud.), 334, 580
 Remédios, Mendes dos, 221, 226
 Renan, Joseph Ernest, 103, 199, 315, 316, 379, 584
 Renard, Jules, 52, 376, 466, 576
 Renard, Maurice, 121
 Renéville, Rolland de, 185
 Renoir, Jean, 427, 534

Renouvin, Pierre, 128, 568
 Reverdy, Pierre, 316, 318, 389, 500, 583
 Rey, Pierre-Louis, 568
 Reynaud, Arsène, 17
 Reys, Luís da Câmara, 288, 289, 463
 Ribeiro, Aleixo, 420, 555, 581
 Ribeiro, António Lopes, 242, 429, 447, 449, 451
 Ribeiro, Aquilino, 201, 235, 258, 261, 321, 322, 375, 395, 476, 548, 553
 Ribeiro, Eunice, 404, 417, 418
 Ribeiro, Manuel, 261
 Rilke, Rainer Maria, 52, 68
 Rimbaud, Arthur, 50, 52, 310, 316, 317, 318, 343, 351, 500, 574, 575, 579, 583
 Rimsky, Nicolas, 431, 432, 443
 Rimsky-Korsakov, Nicolai, 457, 461
 Rival, Paul, 177
 Rivas, Pierre, 311, 312, 340, 350, 542, 562, 567, 568
 Rivière, Isabelle, 47, 143, 148
 Rivière, Jacques, 1, 8, 12, 13, 16, 28, 41, 42, 47, 48, 49, 52, 53, 59, 61, 62, 63, 64, 67, 76, 81, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 106, 108, 110, 114, 116, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 190, 234, 317, 361, 362, 379, 380, 401, 425, 426, 457, 458, 467, 468, 481, 486, 519, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 531, 533, 534, 536, 537, 538, 540, 543, 569, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579
 Rivière, Marcel, 46, 48, 49, 70
 Robin, Gil, 185
 Rocha, Adolfo, 246, 250, 256, 265, 267, 269, 270, 271, 272, 275, 308, 563, 580
 Rocha, Andrée Crabée, 7, 568
 Rocha, Clara, 11, 250, 568
 Roche, Georges, 77
 Roche, P. F., 52
 Rodin, Auguste, 315, 316, 583
 Rodrigues, Jean-Marc, 568
 Rodrigues, Maria da Graça Duarte, 234, 236, 377, 562
 Rodrigues, Urbano Tavares, 568
 Roger, Jacques, 568
 Rolland, Romain, 169, 316, 584
 Romain, Jules, 42, 50, 52, 87, 152, 169, 177, 178, 316, 317, 536, 571, 584
 Rondeaux, Madeleine, 17
 Rott, Céline, 52, 578, 579
 Rouart, Eugène, 28
 Rouart, Louis, 34
 Rouault, Georges, 316, 440, 441, 500, 583
 Rouché, Jacques, 55, 60
 Rougemont, Denis de, 185
 Rousseau, Jean-Jacques, 316, 583
 Royère, Jean, 55, 57, 542
 Russel, Bertrand, 169
 Ruyters, André, 17, 18, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 39, 40, 42, 45, 130, 132, 144, 154, 178, 184, 527, 571, 572, 573, 574

S

Sá, César de, 447
 Saa, Mário, 224, 248, 271, 308, 389, 393, 476, 580
 Sá-Carneiro, Mário de, 201, 221, 224, 235, 248, 251, 271, 308, 314, 375, 389, 390, 391, 392, 393, 397, 435, 436, 551
 Sachs, Maurice, 185
 Sacramento, Mário, 562
 Sainte-Beuve, Charles Augustin, 316, 584
 Salmon, André, 177, 316, 317, 318, 389, 583
 Samoyault, Tiphaine, 22, 568
 Santa Rita, Vasco de, 194
 Santos, Delfim, 582
 Santos, Fausto dos, 199
 Santos, Jaime de Macedo, 506, 555, 582
 Santos, Rui, 581
 Sapega, Ellen W., 562
 Saraiva, António José, 301, 569
 Saraiva, Arnaldo, 569
 Saramago, José, 313
 Sartre, Jean-Paul, 185
 Saurat, Denis, 316, 317, 584
 Sauvebois, Gaston, 49, 50, 52, 61, 478, 529, 536, 576
 Scantrel, Yves (pseud.), 59
 Schloezer, Boris de, 177, 180, 182, 184, 428, 458, 536
 Schlumberger, Jean, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 83, 84, 85, 89, 90, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 154, 156, 164, 165, 167, 168, 170, 171, 173, 177, 178, 179, 180, 182, 185, 527, 528, 529, 536, 538, 539, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579
 Schlumberger, Maurice, 71
 Schlumberger, Suzanne, 38, 47
 Schmid, Willy, 52, 579
 Schnyder, Peter, 542
 Schönberg, Arnold, 461, 469, 470
 Schubert, Franz, 461, 465
 Schumann, Robert, 461, 465
 Schwab, Raymond, 52, 572
 Seabra, José Augusto, 226, 286, 288, 290, 291, 562, 569
 Seabra, José de, 195
 Segurado, Jorge, 423
 Sena, Jorge de, 12, 204, 233, 250, 252, 295, 322, 404, 562, 563, 569, 582
 Senda, Afonso de Castro, 582
 Sérgio, António, 310, 476
 Serpa, Alberto de, 201, 204, 207, 215, 217, 218, 219, 229, 247, 250, 251, 252, 263, 292, 311, 420, 455, 456, 476, 517, 555, 580
 Shakespeare, William, 84, 286, 477, 507, 508, 555, 582
 Shaw, George Bernard, 500, 507
 Signoret, Emmanuel, 19
 Silva, Abílio de Matos e, 406, 582
 Silva, Celina, 435
 Silva, Cristino da, 423
 Silva, José Marmelo e, 582
 Silva, Maria Helena Vieira da, 406, 582
 Simões, João Gaspar, 8, 12, 191, 192, 195, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 219, 220, 221, 225, 226, 230,

232, 234, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 246,
250, 251, 253, 254, 257, 258, 259, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 269, 271, 272, 273, 276, 277,
278, 280, 296, 297, 298, 299, 300, 304, 308, 309,
311, 312, 313, 318, 319, 324, 325, 326, 327, 328,
329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338,
339, 340, 352, 357, 361, 362, 365, 367, 368, 369,
370, 375, 380, 387, 389, 391, 393, 402, 403, 404,
421, 424, 428, 430, 431, 439, 441, 455, 472, 473,
474, 475, 476, 479, 480, 481, 485, 488, 493, 495,
498, 499, 500, 501, 506, 507, 512, 513, 517, 522,
524, 545, 548, 555, 557, 559, 561, 562, 563
Simões, Lucília, 506
Sinde, Carlos (pseud.), 204, 582
Singer, Kurt, 52, 57, 69, 573
Soares, António, 407, 423
Souday, Paul, 84
Soupault, Philippe, 316, 317, 318, 584
Sousa, Alves de, 420
Sousa, António de, 195, 199, 201, 204, 246, 250, 252,
581
Spire, André, 52, 572
Staël, Madame de, 316, 585
Steinbeck, John, 279
Stendhal, 52, 63, 161, 281, 316, 317, 395, 476, 571,
578, 583
Stephens, James, 56
Sternberg, Josef von, 438
Sternberg, Ricardo, 563
Stevenson, Robert Louis, 119, 120, 126, 184, 395, 494
Strauss, Richard, 457
Stravinsky, Igor, 182, 457, 458, 461, 470, 535
Strindberg, August, 440, 494
Strohl, Jean, 543
Suarès, André, 42, 49, 50, 52, 53, 57, 59, 60, 66, 87,
117, 187, 316, 317, 355, 482, 503, 526, 529, 531,
534, 536, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 584
Supervielle, Jules, 179, 235, 249, 312, 316, 317, 318,
319, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349,
350, 351, 352, 476, 537, 538, 544, 548, 551, 582,
583
Szenes, Arpad, 406, 417, 423, 582

T

Tadié, Jean-Yves, 119, 543, 569
Tagarro, José, 423
Tagore, Rabindranath, 52, 57, 73, 577
Taine, Hippolyte, 316, 584
Tallier, Armand, 77
Talva, Jean, 52, 571
Tarde, Alfred de, 49, 52, 575
Tavares, Medeiros, 195
Taylor, Rachel Annand, 52, 57, 576
Telmo, Cottinelli, 447
Telo, Augusto, 201
Terra, José, 569
Teyssier, Paul, 569
Teyssier, Valentine, 77
Tharaud, Jean et Jérôme, 49, 52, 128, 531, 574, 575,
577
Thérive, André, 52, 579
Thibaudet, Albert, 8, 17, 49, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 66,
89, 108, 111, 113, 114, 128, 152, 177, 179, 180, 339,

355, 361, 428, 434, 439, 481, 482, 529, 537, 540,
573, 574, 575, 576, 577, 578, 579
Thompson, Francis, 56
Thoreau, Henry, 184
Tipy, Jean, 20, 526
Tisserand, Ernest, 52, 575
Tolentino, Nicolau, 203
Tolstoï, Léon, 113, 115, 184, 476, 494, 500
Torga, Miguel (pseud.), 241, 246, 247, 251, 252, 256,
257, 258, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 273, 275,
276, 397, 494, 548, 557, 558, 559, 560, 580
Torres, Alexandre Pinheiro, 270, 276, 569
Tranchida, Robert, 47, 543
Tronche, Gustave, 73
Trudel, Eric, 543
Tubman-Mary, Alix, 47, 401, 543, 569

U

Unamuno, Miguel de, 184, 514, 553
Ungaretti, Giuseppe, 184, 185
Utrillo, Maurice, 500

V

Valéry, Paul, 8, 10, 18, 28, 50, 52, 87, 106, 111, 128,
129, 137, 138, 160, 177, 178, 179, 180, 234, 235,
281, 305, 312, 314, 316, 317, 318, 319, 324, 327,
330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 340, 348, 349,
350, 352, 476, 511, 526, 529, 537, 540, 546, 547,
556, 571, 583
Valery-Radot, Robert, 169
Vallette, Alfred, 19, 20, 569
Valois, Georges, 52, 169, 572
Van Gogh, Vincent, 500
Van Rysselberghe, Maria, 77, 146, 148
Vandeputte, Henri, 25, 34
Vannicola, Giuseppe, 52, 68, 574
Variot, Jean, 69, 94, 95, 543
Vaudal, Jean, 426, 427
Vaudoyer, Jean-Louis, 52, 316, 572, 585
Vaugeois, Henri, 99
Vaz, Gil, 246, 580
Vaz, Maria Isabel, 234, 270, 435, 441, 442, 505, 506,
563
Veidt, Conrad, 427, 438
Veiga, Luís, 194
Veiga, Pedro, 230
Velde, Henry Van, 69
Ventura, António, 292, 293, 295, 298, 546, 563
Ventura, Carlos Simões, 221
Verbeke, Edouard, 25, 32, 130
Verde, José Joaquim Cesário, 221, 271
Verhaeren, Emile, 42, 50, 51, 52, 57, 61, 571, 572, 573,
574, 576, 578
Veríssimo, Érico, 517
Verlaine, Paul, 17, 82, 103, 316, 317, 318, 333, 465,
583
Verne, Maurice, 83
Vettard, Camille, 50, 52, 53, 61, 537
Veyssie, Robert, 529
Vialatte, Alexandre, 180
Viana, Eduardo, 235, 423
Vicente, Arlindo, 246, 405, 417, 423, 441, 581

Victoria, Tomás Luís de, 460
Vielé-Griffin, Francis, 18, 20, 25, 42, 50, 52, 57, 105,
529, 571
Vigny, Alfred de, 316, 317, 387, 395, 584
Vikner, Carl, 543
Vildrac, Charles, 52, 572
Viollis, Jean, 34
Visan, Tancrède de, 52, 572
Vitrac, Roger, 185
Vlaminck, Maurice de, 241, 355, 420, 500
Vogüe, Eugène Melchior de, 115
Volkoff, Alexandre, 443
Voltaire, 103
Vuillard, Edouard, 316, 585

W

Wagner, Richard, 182, 400, 401, 457, 461, 467, 480,
481, 535, 563

Wahl, Jean, 185
Warren, Austin, 569
Weber, Lucien, 77
Wellek, René, 569
Wells, H. G., 55, 56, 68, 69, 119, 532, 533
Wenz, Paul, 42, 52, 73, 572
Werth, Léon, 52, 169, 572
Whitman, Walt, 52, 57, 184, 572
Wienne, Robert, 425, 438
Wilde, Oscar, 19, 56, 327, 359, 507
Winnock, Michel, 543, 569
Wittmann, Jean-Michel, 110, 543

Z

Zola, Emile, 316, 317, 583
Zweig, Stefan, 169